

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

4

المجلد الثانى

القرن الثامن عشر

تحرير

هـ. نِسبت ، ك. راوسون

مراجعة وإشراف : فاطمة موسى

المشرف العام : جابر عصفور

1181



المركز القومى للترجمة

تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضاً تاريخياً
شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة
إلى وقتنا الحالى . تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة ،
طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعياً لا مجرد سجل للوقائع .
وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم
فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد ، مع
حرصها على أن لا تتحيز لهذا الفريق أو ذاك .
ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها
يمكن الاستفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة .
وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء
أساساً لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها .

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى
(الجزء الرابع - المجلد الثانى)

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ١١٨١
- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (الجزء الرابع - المجلد الثاني)
- الطبعة الأولى ٢٠٠٩

هذه ترجمة كتاب :

The Cambridge History of Literary Criticism
volume 4: The Eighteenth Century

Edited by:

H.B. Nisbet and Claude Rawson

© Cambridge University Press, ١٩٩٧

Published by The Press Syndicate of the University of Cambridge

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة .

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
E-mail : egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

المركز القومي للترجمة
موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

٤

المجلد الثانى

القرن الثامن عشر

تحرير/ هـ . ب . نسبت ، كلود راوسون

مراجعة وإشراف :

فاطمة موسى

شارك فى الترجمة

شكرى مجاهد

محمد الجندى

جمال الجزيرى

المشرف العام : جابر عصفور



٢٠٠٩

<p style="text-align: center;">بطاقة الفهرسة</p> <p style="text-align: center;">إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية</p> <p style="text-align: center;">إدارة الشؤون الفنية</p>	<p style="text-align: right;">موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (ج ٤ ، مج ٢) / تحرير:</p> <p style="text-align: right;">هـ . ب . نسب ، كلود راوسون ، مراجعة وإشراف : فاطمة موسى -</p> <p style="text-align: right;">القاهرة ، ٢٠٠٨</p> <p style="text-align: right;">٥٩٢ ص : ٢٤ سم</p> <p style="text-align: right;">المحتويات : القرن الثامن عشر</p> <p style="text-align: right;">١ - الأدب - تاريخ ونقد</p> <p style="text-align: right;">(أ) نسب ، هـ . ب (محرر)</p> <p style="text-align: right;">(ب) راوسون ، كلود (محرر مشارك)</p> <p style="text-align: right;">(ج) موسى ، فاطمة (مراجع)</p> <p style="text-align: right;">العنوان</p> <p style="text-align: right;">٨٠٩</p>
<p style="text-align: right;">رقم الإيداع ٢٠٠٨/٤١٥٠</p> <p style="text-align: right;">I.S.B.N - ٩٧٧-٤٣٧-٦٣٧-٤ : الترقيم الدولى</p> <p style="text-align: right;">طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية</p>	

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

الصفحة

تيّمات وحركات

- ١٨- الحساسيّة والنقد الأدبي ٧
بقلم: جون مولان ، ترجمة: شكرى مجاهد
- ١٩- المرأة والنقد الأدبي ٢٩
بقلم: تيرى كاسل ، ترجمة: شكرى مجاهد
- ٢٠- البدائية ٥٩
بقلم: مكسميليان نوافك ، ترجمة: شكرى مجاهد
- ٢١- إحياء القرون الوسطى والأدب القوطى ٧٧
بقلم: بيتر سابور ، ترجمة: محمد الجندي
- ٢٢- فولتير وديدرو وروسو والموسوعة ١٠٣
بقلم: تشارلز أ. بورتر ، ترجمة: محمد الجندي
- ٢٣- النظرية الأدبية الألمانية من جوتشيد إلى جوته ١٣٣
بقلم: كلوس ل. برجان ، ترجمة: محمد الجندي
- ٢٤- حركة التنوير باسكتلندا ١٥٩
بقلم: جون ه. بيتوك ، ترجمة: محمد الجندي
- ٢٥- الأدب المعتمد وتكوينه ١٧٧
بقلم: جان جوراك ، ترجمة: محمد الجندي
- الأدب والأنواع الأخرى
- ٢٦- الأدب والفلسفة ٢٠٩
بقلم: سوزان ماننج ، ترجمة: محمد الجندي

- ٢٤٥ ٢٧- سيكولوجيا المعيار الأدبي والاستجابة الأدبية
بقلم: جيمس سامبروك ، ترجمة: محمد الجندي
- ٢٧١ ٢٨- الذوق وعلم الجمال
بقلم: ديفيد مارشال وهانز رايس ، ترجمة: جمال الجزيري
- ٢٩- الأدب والفنون الأخرى
بقلم: ديفيد مارشال ودين ميس ، ترجمة: جمال الجزيري
- ٣٣١ (أ) الشعر مثل التصوير "ديفيد مارشال"
٣٥٣ (ب) الجدير بالتصوير "ديفيد مارشال"
٣٧٧ (جـ) الأدب والموسيقى "ديدميس"
٣٩٢ (د) التوازي بين الفنون "ديدميس"
- ٤٠٩ ٣٠- الدراسات الكلاسيكية والنقد الأدبي
بقلم: جلين. و. موس ، ترجمة: محمد الجندي
- ٤٣١ ٣١- دراسات الكتاب المقدس والنقد الأدبي
بقلم: ماركوس ولش ، ترجمة: محمد الجندي
- ٤٥٧ ٣٢- العلم والنقد الأدبي
بقلم: ميشيل ياريدون ، ترجمة: محمد الجندي
- ٤٨١ - ثبت الأسماء
٥٢٩ - ثبت المصطلحات
٥٣٥ بيليو جرافيا

الفصل الثامن عشر

الحساسية والنقد الأدبي

بقلم : جون مولان

الحساسية والنقد الأدبي

لا يا أمي، من لا يحركه شعر كوبر لن يحركه شيء. لكن لا بد من أن نعترف باختلاف الأذواق، فمشاعر إيلينور ليست كمشاعري، وربما لا تلاحظ ذلك فتعيش معه في سعادة. أما لو كنت أنا من أحببته لتحطم قلبي حين سمعته يقرأ أبيات كوبر بهذا القدر الضئيل من الحساسية.^(١)

هكذا تعيب ماريان داشود - في رواية جين أوستن Jane Austen العقل والحساسية *Sense and Sensibility* - على الذي يطلب أختها - قلة الحساسية، وهي ملكة اشتهرت هذه الرواية بالتشكيك فيها. ويظهر هذا النقص لديه في طريقة قراءته وتعرف الحساسية في هذا المثال صراحة بأنها مسألة تمييز أدبي وأداء تتعكس فيه هذه القدرة على التمييز. فعند أول حوار بين ماريان ويلبي، تجد الفتاة أن لهما ذوقاً مشتركاً في القراءة يشير إلى أن بينهما حساسية مشتركة:

وعندما ذكرت أسماء أدبائها الأثيرين وأعمالهم، دار الحديث عنهم في نبرة بها من السعادة والانتشاء، مما يفتح عيون كل شاب في الخامسة والعشرين على روعة هذه الأعمال مهما استخف بها من قبل إلا أن يكون عديم الإحساس.^(٢)

تؤكد مزحة أوستن الساخرة في الوصف "عديم الحساسية" *Insensible* على نقطة واحدة وهي أن شخصيات روايتها تعتبر خير اختبار للحساسية وأبرز مظهر في ممارسة التدنق الأدبي. إن رواية العقل والحساسية التي بدأت الكتابة فيها خلال تسعينيات القرن الثامن عشر وصدرت عام ١٨١١، تعالج الحساسية على أنها استغراق خطير أكثر من كونها رقة شعور طبيعية، وتسخر من التكلف في التعبير عن امتلاك "الذوق" الذي يعد علامة على هذا الاستغراق. يدل على ذلك أن أشهر نقاد الحساسية يستخدم لتعريفها المفردات التي تستخدم للتعبير عن التدنق الأدبي.

Austen, *Sense and sensibility* p. 18. (١)

Ibid, p. 47. (٢)

شاعت هذه النظرة بين أعداء مفهوم الحساسية في أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩، فكتاب ماري ولستونكرافت Mary Wollstonecraft *Dفاع عن حقوق المرأة* (١٧٩٤) *Vindication of the rights of woman* يهاجم الحساسية من منظور يختلف بوضوح عن منظور أوستن، لكنهما يتفقان على أنها نوع من الاستعداد للاستجابة غالباً ما تنمية وتستثيره ألوان معينة من الكتب. وعلى الرغم من أن ولستونكرافت تكتب الرواية، كانت تدب "قطيع الروائيين" بأنهم يعززون في النساء "رهافة شعور وهمية غير طبيعية"^(٣)، ووصفت الحساسية بأنها ضعف أنثوى عارض شجعه الرجال وعادات القراءة السيئة، ولا ترى الكاتبة أملاً في "السيدات الرقيقات المفعمات بالإحساس والمترعات بالأوهام" (فصل ٤):

فالروايات والموسيقى والشعر والفروسية في معاملة النساء، كلها تجعل المرأة كتلة من المشاعر، ومن ثم تتشكل شخصيتها في قالب من الحماسة بينما تسعى لاكتساب مآثر اجتماعية.. ومن الطبيعي أن توهن الحساسية المفرطة قوى العقل الأخرى، وتمنع الفكر من بلوغ السيادة التي ينبغي أن يحققها حتى يكون الإنسان العاقل نافعاً لغيره. (الفصل ٤).

كان المتعارف عليه في مناقشات أواخر القرن الثامن عشر لمسألة الحساسية أن أرق المشاعر وأرقاها تتولد أثناء خبرة القراءة، وقد اتخذت أوستن ولستونكرافت من هذه الفكرة الشائعة هدفاً للهجوم. ويمكن أن نلمس قوة فكرة الحساسية في محاولة هانا مور Hannah More تنقيدها في قصيدتها الحساسة: "رسالة شعرية" *Sensibility: A Poetical Epistle* (١٧٨٢). يحتفى هذا النص بذلك "العصب الرقيق" الذي يتمتع به صاحب الحساسية، وفي إعجاب يورد قائمة بأسماء الأدباء الذين يبرعون في استثارة هذا العصب (وأبرزهم ريتشاردسون Richardson وستيرن Sterne وماكنزي Mackenzie وجرای Gray).^(٤) وتهاجم القصيدة من لا يعرفون من الحساسية إلا خبرة تنتج عن القراءة، هؤلاء المستهلكون لنصوص تلقى إعجاب مور نفسها "يستجيبون لكل تأوه يرتدى ثوب الخيال"، لكنهم يعدمون "مشاركة بالوجدان أو شعوراً بالإنسان" وهي الحساسية الحقّة:

يسكن الإحساس عينها فلا يجف دمعها/ ويغيب الصدق والإخلاص/ وتذهب فضائل الرجال
أدراج الرياح.^(٥)

Wollstonecraft, A *Vindication*, ch.II p. 37. (٣)

More, *Sacred Dramas* (٤)

Ibid, p. 282. (٥)

لم يكن تقضيل لون من الحساسىة على آخر بالأمر الغريب فى كل من بريطانيا وفرنسا، بل كان محورا من محاور العمل الوحيد الذى كتبه روسو Rousseau ، ويدخل تحت وصف النقد الأدبى وهو رسالة إلى دالمبير عن المسرح *Lettre a M. d'Alembert sur les Spectacles* الذى صدر عام ١٧٥٨، وترجم إلى الإنجليزىة فى عام ١٧٥٩. كتب روسو هذه الرسالة ردًا على اقتراح دالمبير بتأسيس مسرح فى جنيف وشجب فيها "تأثير العروض المسرحية على أخلاق الإنسان"^(٦). ويختلف هذا الهجوم عن قائمة طويلة من النصوص الأخلاقية التى تعدد أخطار الفن المسرحى فى تأكيد أن للمسرح قوة على استثارة حساسية ضارة عقيمة: "فليست الشكوى من المسرح أنه يشجع مشاعر الإجرام؟ بل لأنه يولد قدرًا كبيرًا من الحساسىة التى تنمو حتى تجور على ما لدى الإنسان من فضائل". "فالدموع المسكوبة أثناء تلك العروض تنسى المتفرج كل واجباته الإنسانية دون أن يشعر". كان المنطلق النقدى عند روسو هو التسليم بإمكانية وجود حساسية محدودة، بل إنه يرى أهل جنيف المحبين للفضيلة أقرب للتأثر بالعروض الرقيقة المحركة للمشاعر، لكن حساسيتهم الطبيعية الراقية التى يعجب بها ستصيبها تلك العروض بالشلل.

ويذهب روسو إلى أن الحساسىة ملكة جوهريّة (ومصدر للألم)، لدى الشخصيات التى تتبادل الرسائل التى تشكل روايته جولى أو إليز الجديدة *Julie, ou La Nouvelle Heloise* (١٧٦١). وفى حوار حول موضوع الرومانس الذى يتصدر الطبقات اللاحقة من الرواية وترجمتها الإنجليزىة، كانت الحساسىة تصور باعتبارها صفة ضرورية للقارئ الفطن لمثل ذلك النص، فرأى روسو أن من يفكرون للحساسىة سيعجزون عن تقدير قصص المراسلات؛ لأنهم سيفتقشون عن تعقيدات الأسلوب فنقوتهم "قوة الشعور" التى يولدها الطابع التكرارى غير المنمق للرسائل.^(٧) فىمكن للحساسىة أن ترقى بمشاعر القارئ وقد تضره. فالروايات وما يصاحبها من كتابات تمتلئ بتحذيرات من أن إثارة الحساسىة لدى القراء يمكن أن تشل قوتهم على الأعمال الفاضلة، بل إن دعاة الحساسىة كانوا أكثر من يحذر الناس من أخطار الحساسىة غير الموجهة المرتبطة بقراءة القصص؛ لأن الروايات أوسع ميدان لإظهار الحساسىة، ومثال ذلك الأبرز البطلة المأساوية لرواية رتشاردسون *Clarissa*. تحوى تلك الرواية غالبًا عظات عن المشاعر غير السوية التى قد تصاحب القراءة، بل لقد

Rousseau, *A Letter* p. 25. (٦)A Dialogue between a Man of Letters and M. J. J. Rousseau in the Woodstock Facsimile (٧) reprint (1989) of Jean-Jacques Rousseau, *Eloisa, or a series of Original letters*, trans. William Kenrick (1803).

أعلن ريتشاردسون نفسه أنه يشجب مثل هذه الروايات والرومنسات ؛ لأنها تؤجج المشاعر وتفسدها".^(٨) كما كان يميز بين الرقة المحموده والخيال الجامح المريض.

جعل ريتشاردسون التمييز بين الاثنين أمراً صعباً ؛ إذ جعل لفليس شرير رواية كلاريسا يتهم على كلاريسا البطلة، بسبب 'حساسيتها' بينما يدعى لنفسه امتلاك تلك 'الحساسية'.^(٩) وعندما سخر الكاتب المسرحي ريتشارد كمبرلاند Richard Cumberland بلطف من المغزى الأخلاقي في كلاريسا في عام ١٧٨٥، أخذت سخريته شكل التشكيك في القدرة على التمييز بين الرقة المحموده والحساسية الجامحة. فمع أنه يرى مغزى الكتاب خيراً في جوهره فإنه ربما يضلل الأناس العاطفيين:

قليل من صاحبات القلوب الشابة، من ترق قلوبهن بالقصص الشجية المؤثرة دون أن يصيبهن الهوى والميل، فالمحاكاة من صفات الشباب وعندما تتمثل فتاة مشاعر كلاريسا دون أن تعيش ما عاشته البطلة من مشاعر ومواقف فإن النتيجة ستكون افتعلاً مجوجاً.^(١٠)

ولأوستن ملاحظة لاذعة في رواية نورثنجر آبي *Northanger Abbey* (١٧٩٨-١٧٩٩) حيث تقول إن الروايات غالباً ما تدفع عن نفسها تهمة استتارة أنواع غير سوية من الحساسية العاطفية، وذلك بإعلان التخلي عن استتارة المشاعر الخطيرة التي تصاحب قراءة الروايات.

مع ذلك ظلت الحساسية سمة مرغوبة، ليس في الشخصيات القصصية فحسب، بل فيمن يقرءون القصص ويتمثلون شخصياتها. كانت مجلة ذات اسم أخاذ مثل "المجلة العاطفية" ترى أن أحسن القصص ما يرقى بالمشاعر ويزكي الرقة والتعاطف والحب (العفيف)، وتلين بها أسمى مشاعر العقل، ويكون لهدفها مغزى أخلاقي مهم".^(١١) ففي تصديره للطبعات الأولى من روايته *Pamela*، حدد ريتشاردسون أهداف الرواية بتقديم النصيح والتهذيب الأخلاقي "بطريقة مقنعة وطبيعية وحية، تجذب مشاعر كل قارئ حساس،^(١٢) وكلمة 'حساس' هنا تعني يتمتع بالحساسية، أي لديه درجة معقولة من رقة الشعور تجاه نص معين ثم تأليفه

(٨) Letter from Richardson to George Cheyne, in Carroll(ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson* p. 46.

(٩) Richardson, *Clarissa* pp. 609,854.

(١٠) Cited in Williams (ed.), *Novel and Romance* p.335.

(١١) *The Sentimental Magazine* (1774) p. 31.

(١٢) Richardson, *Pamela* (1740), Preface.

ليثير الشجن من أمور طبيعية، والتعاطف من بواعثها الصحيحة. والمفترض أن تكون تلك الحساسية مشتركة بين الشخصيات والقراء (وضمننا المؤلفين). إذا كانت السخرية من ارتباط ذرف الدموع بالروايات قد بدأت في سبعينيات القرن الثامن عشر، فإن "الحساسية" ظلت حتى نهايته معياراً في يد النقاد يقيسون به فضائل القراء والكتب جميعاً.

ويمكن تقدير مدى شيوع هذا المعيار وتأثيره في كيفية استقبال قصص لورانس ستيرن وبخاصة بعد وفاته في عام ١٧٦٨.^(١٣) كتب أحد محبيه ومقلديه يقول: "تحمل كتابات يوريك^(١٤) دلائل واضحة على عقريّة طبيعية عظيمة تطعمها الفكاكة الأصيلة وتزينها حساسية راقية".^(١٥) وتصف 'المجلة العاطفية' ستيرن بعد وفاته بأنه صاحب "أعصاب رقيقة تسمو به، وتسبب له الجرح من فرط رقتها". أما جون فريار John Ferriar، وهو أول باحث من كوكبة درست أدب ستيرن، فيحتفي بأدبيه في نهاية القرن لما له من قوة على "استئثار الدمعة التي توقف من سرعتها البسمة الحائرة على الشفاة".^(١٦) وفي حين يجد أغلب قراء القرن العشرين في روايتي تريسترام شاندی *Tristram Shandy* ورحلة عاطفية *A Sentimental Journey* مادة للسخرية من الدموع الجاهزة ومشاعر العطف المسكوب، اجتهد قراء القرن الثامن عشر ونقاده لإدخال ستيرن ضمن كتاب "الحساسية"، بل اعتبره "أساذاً" في علم المشاعر الإنسانية وفي فن وصفها،^(١٧) بل لقد أعرب محرر مواطن الجمال عند ستيرن *The Beauties of Sterne* وهو كتاب مختارات مشهورة من أعمال ستيرن، نشرت للمرة الأولى عام ١٧٨٢، وطبع منها أكثر من عشر طبعات خلال العقد التالي، أعرب عن قلقه من أن "القارئ ذا المشاعر المرفهة" يحتاج بعض الراحة من قراءة أحداث روايات ستيرن الشجية وإلا تآذى قلبه الحساس بشدة".^(١٨) وكان العنوان الفرعي لهذه المختارات الأدبية كفيلاً بإثبات أن الاستجابة الحاضرة للمشاعر الرقيقة كانت تعد وسيلة للتمييز بين القراء، ويفيد هذا العنوان الفرعي أن المختارات "تم اختيارها للقلوب الحساسة".

(١٣) يرجع في موضوع اعتبار ستيرن من روايبي الحساسية، وإن خالف ذلك طبيعة الرجل، إلى كتابي: Howes, *Yorick*, and Howes (ed.), *Sterne*, وانظر كذلك Mullan, *Sentiment and Sociability*, ch. 4. وهو الاسم المستعار للمؤلف في رواية "رحلة عاطفية"، وهو كذلك اسم لشخصية قس في رواية تريسترام شاندی. (المترجم)

(١٤) *Yorick's Skull; or, College Oscitations* (1777) p.34.

(١٥) *The Sentimental Magazine* (Jan. 1774), p. 7; Ferriar, *Illustrations of Sterne* (1798). Preface.

(١٦) *The Monthly Review*, 32 (Feb. 1765).

(١٧) *The Beauties of Sterne* (1782) p. vii.

صحيح أن كتاب مواطن الجمال عند ستيرن يتسم بالانتقائية، ولكن مقارنته بالمراجعات النقدية غير واضحة الرؤية لقصصه تبين لنا لماذا أشكل على النقاد وصف ستيرن بحامل لواء الحساسية. وحتى يتم ذلك، كان يجب أولاً تخليص أعماله من السرد المقحم وبعض التجاوزات. أما رتشاردسون فكان يبدو للنقاد حتى نهاية القرن النموذج الأمثل والأوضح، وكانوا يحتفون دائماً بقدرته على إثارة حساسية القراء. (ينبغي التأكيد على أنه في المناقشات الأدبية في القرن الثامن عشر لم يكن وصف الحساسية ينصرف إلى محتوى الروايات بقدر إشارته إلى نوع من التأثير على القارئ الحساس). ولأن رتشاردسون يربط المشاعر بالفضيلة، فقد كان هو الروائي الوحيد الذي أوصت كلارا ريف Clara Reeve في كتابها تطور الرومانسة *The Progress of Romance* (١٧٨٥) بأن تقرأه الفتيات. وكتاب ريف هو أول عمل إنجليزي يقترب من تاريخ "الرواية".

أما النص النقدي الذي يشهد شهادة قوية لصالح رتشاردسون فنص فرنسي وليس إنجليزيًا، ذلك هو كتاب ديدرو Denis Diderot في مدح رتشاردسون *Éloge de Richardson* (١٧٦١)، وليس نقداً بقدر ما هو إطراء كما يتضح من عنوانه. ويقول رينيه ويليك René Wellek عن حماسة ديدرو "في أيامنا هذه تبدو هذه الحماسة محض جنون 'بالحساسية'.^(١٨) وهذا الكتاب في مجمله أقرب لأن يكون تعبيراً عن الحساسية من كونه تحليلاً لها، فهو محتشد بعبارات التأييد وعلامات التعجب، فهكذا عبر ديدرو عن مشاعره عند قراءته لموقف موت كلاريسا: "ما يدهشني حين كنت أمام لحظات الاحتضار هذه أن الجدران الجامدة والأحجار والأرض عجزت عن الإحساس بالم البطلة وشكواها".^(١٩)

فالدّهشة والدموع والعجز عن الكلام سمات القارئ الجيد للكتاب بقدر ما هي سمات بطلته. مع ذلك، فعلى الرغم مما ضمه نقده القديم من وجدانيات ربما كانت نظرية ديدرو في الحساسية أكثر تعقيداً وطموحاً مما قدمه أي ناقد في ذلك القرن سواء في إنجلترا أو فرنسا، ذلك أن ماديته سمحت له بتناول "الحساسية" باعتبارها صفة أصيلة في المادة، وفي صورتها النشطة أساس الحياة كلها. ففي كتابه المبكر أفكار في تفسير الطبيعة *Pensée Sur L'interpretation de la Nature* توصف "الحساسية" بأنها ميل الجزئيات العضوية

Wellek, A History. 1 p. 60. (١٨)

Diderot, Oeuvres p. 1070. (١٩)

للبحث عن مواضيعها المناسبة،^(٢٠) ليس في العقل بل في نسيج المادة الحية نفسها. وعلى ذلك فلا عجب أن مادة 'الحساسية' في المجلد الخامس عشر في دائرة المعارف كتبها فيزيائي محترف هو فوكيه Fouquet. في رسالة له عام ١٧٦٥، كتب ديدرو أن 'الحساسية' خاصية عامة للمادة وتوجد خاملة في الأجسام، وقد تنشط الحساسية في تلك الأجسام حين تتوحد مع مادة حيوانية حية،^(٢١) وقد نوقشت أهمية خاصية بث الحياة هذه في القسم الأول من كتاب حلم دالمبير *Le Rêve de Alembert* (كتب عام ١٧٦٩ لكنه لم ينشر قبل ١٨٣٠)، وفيه التعريف التقليدي للحساسية بأنها قابلية التأثير بالمعاناة. وقد أدرك ديدرو أن للحساسية sensibility أصولاً تتعلق بفكرة الحساسية المادية sensitivity، وهو يسعى لإيجاد الصلة بين ردود الأفعال المادية والعاطفية بمنهج أدق من أي كاتب آخر. وأما في كتاباته النقدية المتأخرة وبخاصة كتابه *Paradoxe Sur Le Comedien* (كتب عام ١٧٧٠ لكن لم ينشر قبل ١٨٣٠)، يرى ديدرو أن من يستثيرون هذا النوع من ردود الأفعال ينبغي ألا يستسلموا للحساسية (فالممثل الجيد لا يستغرق في مشاعر الشخصية التي يؤديها)، إنها قدرة يسعى إليها الممثل لكنه يتجاوزها.

وفي أنحاء أخرى من أوروبا كان تناول موضوع الحساسية في الأدب والنقد يستمد من تناوله في إنجلترا وفرنسا؛ لأن معظم الأعمال الأصلية في الحساسية كتبها بريطانيون أو فرنسيون، ولا سيما الروائيون، ففي ألمانيا كان لأدب رتشاردسون أعظم الأثر خلال خمسينيات القرن الثامن عشر وستينياته، ليس على كتاب الرواية وحدهم بل كتاب المسرحية أيضاً، بما في ذلك المأساة التي كتبها لسينج Lessing الأنسة سارة سامبسون *Miss Sara Sampson* (١٧٥٥). وخلال المرحلة الأولى من اهتمام الألمان بموضوع الحساسية وجه النقاد اهتمامهم للأثر التهذيبي الأخلاقي للأدب العاطفي. وفيما يتعلق بالخلفية النظرية لم يعد أحد منهم يرجع إلى أخلاقيات المذهب العقلاني عند ليبنيز Leibniz وولف Wolff (التي تنظر إلى المشاعر على أنها شكل متدن ومشوش من أشكال المعرفة) بل تزايد إقبال الألمان على نظريات 'الحس الأخلاقي' عند شافسبري Shaftesbury وهتشسون Hutcheson وهيوم Hume وآدم سميث Adam Smith. من هنا يقدم لسينج في كتاباته عن التراجيديا إعادة تفسير لنظرية أرسطو عن تطهير العواطف بالفن catharsis فيحد من أهمية الخوف ويعظم الآثار العلاجية للشفقة

(٢٠) Diderot, *Oeuvres Philosophiques*, Section LI.(٢١) Mason, *The Irresistible Diderot*. Cited in p. 220.

والتعاطف (التي ترادفها كلمة واحدة بالألمانية هي Mitleid) وكان لسينج نفسه قد ترجم كتاب هونتسون منظومة الفلسفة الأخلاقية *System of Moral Philosophy* إلى الألمانية عام ١٧٥٦، ومن ثم أصبح المسرح التراجيدي مدرسة للعواطف الإنسانية.^(٢٢)

أما المرحلة الثانية، وهي مرحلة الذروة في استحواذ الألمان على الحساسية في الأدب فتنزامن مع حركة 'العاصفة والقصف' Sturm Und Dran في سبعينيات القرن الثامن عشر، فرواية جوته Goethe ذات النجاح الساحق آلام فرتنر *The Sorrows of Young Werther* (١٧٧٤)، التي تدين بموضوعها وكثير من تفاصيلها لرواية روسو جولي أو لويزا الجديدة،^(٢٣) تعرض لنا بطلا تبدو حساسيته العالية عبء وأسوة ونموذجاً في آن. فمن ناحية يؤدي تهذيب البطل لمشاعره مباشرة إلى انهياره العقلي، وانتحاره، إلا أنه من ناحية أخرى مات شهيد الحساسية، كإنسان يملك مشاعر لا يستحقها العالم الذي يعيش فيه، مثل كلاريسا عند ريتشاردسون أو هارلي عند هنري ماكنزي Henry Mackenzie. أدرك جوته نفسه المفارقة الأخلاقية لهذه الشخصية فأضاف إلى الطبقات الأخيرة من روايته شعاعاً يحذر القارئ من السير على نهج فرتنر. كان التحذير ضرورياً إلى حد كبير، إذ كان هناك من يتصور الحساسية قدرة تطلقها القراءة. كانت 'لوته' أول من حركت مشاعر فرتنر عندما سمعها تعبر عن إعجابها بالأدب الوجداني. وكان يكن لها مشاعر من طرف واحد.

في العقد الأخير من القرن الثامن عشر أصبحت رواية جوته نموذجاً متهماً أخلاقياً بالسماح بالاستغراق في التأثير بأدب الحساسية في رد فعل. للهياج العاطفي الذي صاحب آلام فرتنر. فقد بدأ النقاد بالحكم أن هذا النوع من الأدب ذو تأثير مفسد، وأيد حكمهم هذا موجة من النماذج الضعيفة المقلدة أو المحاكاة التهامية لرواية جوته.^(٢٤) وفي ألمانيا كما في إنجلترا، آلت آثار أدب الحساسية إلى الإدانة الصريحة باعتبارها أعراضاً للانحطاط والغلو في الترفق.

وفي الكتابات النقدية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر كان تعبير 'الحساسية' يستخدم للدلالة على مجمل مشاعر الحساسية التي يصورها الأدب مع المشاعر التي يخبرها القراء. وقيل إن الكتابات النقدية في العقود الأولى من القرن الثامن عشر بها تأكيد 'الاستجابة

^(٢٢) Lessing, Mendelssohn, and Nicolai, *Briefwechsel* (1756-7) and Lessing's *Hamburgische Dramaturgie* (1767-9), sections 74-8, in Lessing, *Sämtliche Schriften*, IX.

^(٢٣) Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe.

^(٢٤) See, for example, the extracts in Doktor and Sauder (ed.), *Empfindsamkeit*, and Sauder, *Empfindsamkeit*, III.

العاطفية' أكثر من 'الحكم العقلاني' (٢٥)، والواقع أنه منذ خمسينيات القرن الثامن عشر، وفي سلسلة من النصوص التعديلية الصريحة تم التعامل مع الحساسية بوصفها أحد أسس التذوق الأدبي. وفي الروايات المعاصرة لهذا النقد تقدم الحساسية باعتبارها رقة مشاعر استثنائية تؤثر الإعجاب، لأن قليلا من الناس يملكونها أو يمارسونها، وفي النقد كذلك يعد هذا النوع من الاستثناء أمراً مهماً. كان كتاب جوزيف وارتنون Joseph Warton مقال في كتابات بوب وعبريته *Essay on the Writings and Genius of Pope* (المنشور سنة ١٧٥٦ وتلاها طبعة مزيده في ١٧٨٢) ينحاز للحساسية ضد هذه الروح الفلسفية الهندسية التنظيمية شديدة الرواج التي امتدت من العلوم إلى محتوى الأدب الراقى. (٢٦) ويطلب وارثنون من قارئه أن يسأل نفسه هل قلصت هذه الروح ودمرت الشعور وجعلت شعراءنا يكتبون من العقل وإلى العقل بدلا من القلب. وفي سبيل إعادة اكتشاف الحساسية، لم يكتف وارثنون بالكتابة عن بوب فقط بل كتب أيضا عن شعراء آخرين في القرن الثامن عشر يتلمس "التأملات الوجدانية في أدبهم". وهو يحاول تقديم معايير جديدة لتمييز النصوص، أهمها "السمو والشجن". (وطبقا لهذه المعايير تصبح أبرز قصائد بوب هي ما كانت تعد مسبقاً قصائد هامشية، وهما قصيدتا في رثاء سيدة سيئة الحظ *The Death of an Unfortunate Lady* ومن إليزا إلى أبيلارد *(Eloisa to Abelard)*.

في بحثه عما هو رقيق وشجي ينذر أن يستخدم وارتنون كلمة الحساسية. وعندما يفعل ذلك فإنه يقصد استخلاص هذه الصفة من الكتاب أو القصص القديمة. لذلك فبينما ينتقد أسلوب لونجايينس Longinus الفضفاض يقول "كان ذوقه وحساسيته... رائعين". وعند مناقشته لرسالة سافو إلى فاون *Sapho to Phaon* يعيب على أوفيد Ovid أنه "وضع على لسان بطلته عدداً من قصائد المدح القصيرة الجميلة أكثر من القصائد التي تعبر عن مشاعر الحنان والحب التي تلائم شخصيتها والتي جعلت 'حساسيتها' في العشق ذائعة الشهرة". ومع ندرة استخدام وارتنون لكلمة الحساسية يمكن اعتبار نصه هذا أول نص مهم لخطاب نقدي يتخذ رقة الأحاسيس، وهي قابلية الإحساس بالشعور 'الرائع' الذي كان يسمى 'حساسية' في تلك الفترة، مبدأ أساسياً في الحكم النقدي.

ومن فوائد هذا المبدأ أنه يشير إلى حساسيات الكتاب والقراء كأنها أشياء مشتركة بينهم (تماماً مثلما استطاع رتشاردسون تصوير الحساسية باعتبارها صفة تختص بها شخصياته)

الفاضلة وقراؤه النابهون). وحسب ما ورد في مقالة وارتن تستثار هذه المشاعر من خلال 'الشعر الحق' الذي يحاول أن يميزه وارتن عن مجرد 'الفطنة' أو 'اللماحة'. ففي إهداء الكتاب يصرح وارتن بأنه "خيال إبداعي متقد"، وهذا وحده ما يمنح الأديب هذه الخاصية الراقية الفريدة، التي لا تتوفر لكثيرين والتي لا يدرك قدرها إلا القليل. هذه المزية أعز عند وارتن من امتلاك ناصية الخيال، ذلك المفهوم الذي شاع بعد نشر مقالات أديسون Addison عن متع الخيال *Pleasures of Imagination* وفي مجلة سبكتاتور *Spectator*. وباستخدام وارتن صورة مجازية مرت علينا من قبل فيما كتب عن الحساسية يقول وارتن "إن السمو والشجن هما العصبان الرئيسان لكل شعر أصيل وإن أفضل القراء من لديهم أكثر الأعصاب حساسية". في كل ما كتب وارتن نجد أن الشجن أهم جوانب الإبداع وأن الأسى والرتاء لحال الآخرين يعدان خير استجابة عند القارئ وخير دليل على امتلاك الحساسية.

وقد تحدث نص وارتن بوضوح عن المفارقة المتأصلة في مفهوم الحساسية: وهي أنها رقة شعور طبيعية لا يمارسها إلا القليل. وفي كتاب ديفيد هيوم (المعاصر له تماماً) معيار التذوق *Of the Standard of Taste* (نشر للمرة الأولى عام ١٧٥٧)، عرفت 'الحساسية' بأنها ذلك العنصر الذي يؤدي تطوره النسبي أو كفته النسبي إلى اختلاف الذوق. وبدأت مناقشات القرن الثامن عشر عن التذوق من فرضية اشتراك جميع البشر في ملكات واحدة 'متضمنة في الصورة المجازية لعملية التذوق'، وعلى أساس ذلك يتم تفسير الاختلاف وعدم التوافق. أما هيوم فاعتماده المعروف على تحكيم الخبرة المباشرة (واستمتاعه بها) مما يتفق مع مذهب الشك، جعله يأخذ الاتجاه المعاكس فيبدأ باختلاف الآراء المسنولة عن تمايز التعبيرات عن الذوق، مما تعنى 'التنوع والهوى' أما وجود مبادئ عامة محددة للاستحسان أو الانتقاد، يمكن أن تميزها العين الفاحصة في كل العمليات العقلية فلا يمكن الوصول إلى معرفته إلا بقدر كبير من التفكير الفلسفي المتعمق. (٢٧)

وإذا كانت 'الطبيعة البشرية' واحدة، وهي البديهية الأساسية في نقد هيوم فمن أين يأتي 'التنوع والهوى'؟ بدأ هيوم إجابته بتتبع الصورة المجازية عن الذوق إلى نتيجة منطقية ثم اعتبر الاختلاف بين الأفراد درجات مختلفة في رد الفعل المادي يرق أو يغلظ في حالات معينة: "في الأعضاء الداخلية للبشر عيوب كثيرة وشائعة، ربما منعت أو أضعفت أثر هذه المبادئ العامة". فليس هناك ما يدعو للدهشة من أن 'الحساسية' مثلت عنصراً مهماً من مصطلحات هيوم. استخدمت الكلمة في أول الأمر للإشارة إلى الأحاسيس الجسدية الرقيقة

بصفة خاصة. وفي منتصف القرن الثامن عشر بدأ شيوع استعمالها للدلالة على ملكة عاطفية وأخلاقية أيضاً، وأصبحت تكتب بحرف S كبير في كلمة Sensibility. وكغيره من كتاب تلك الفترة استثمر هيوم تحولاً في معنى الكلمة من فيض للمشاعر إلى "رقة مرغوبة" (فبهذا التحول، كانت القدرة على 'الإحساس' تفسر دائماً بأنها القدرة على الشعور بالغير، وهذا التداخل بين المعنيين هو ما هاجمته هنا مور).

كان أول تفسير لاختلافات الذوق استند إليه هيوم هو "افتقار البعض إلى رقة الخيال وهي لازمة لتوصيل الحساسية... للمشاعر العليا". ويتصور هيوم، مثل وارتن ولو أنه أقل عنفاً، أن الاستجابة القوية للمشاعر الراقية مزية (وهي تبدو مزية من المزايا الأخلاقية، على الرغم من أنه اصطلاح على أنها مزية جمالية). "فهناك إنسان لديه حساسية عالية لاكتشاف العيوب.. بينما لآخر قابلية عالية لاكتشاف مواطن الجمال..". وهكذا. ويبدو أن بعض هذه الاختلافات تنشأ أصلاً عن "اختلاف المزاج الشخصي من فرد لآخر". وهذه الأنواع المتعددة لا حرج فيها ولا يمكن تجنبها، ولا يعقل أن يختلف عليها أحد. لكن وصف 'التنوع' يمكن أن يصبح كذلك وصفاً 'للكفاية وعدم الكفاية' (ويلاحظ هيوم أن 'الرقة' التي أشار إليها هي شيء يتظاهر الجميع بأنها صفة فيهم، وإن كان من يتمتعون بها قليلون في الحقيقة). إن الحساسية هي ما يمايز فيها الأفراد، وفي رأى هيوم يمكن اعتبارها ماثرة لطبقة اجتماعية معينة - أو على أقل تقدير، لهذه الفئة المستتيرة فكرياً من طبقة ما والتي ألفها هيوم نفسه.

فمن ناحية، تصل الحساسية الإدراك الخام "فكلما صغر حجم الأشياء التي تدركها العين، كان عضو البصر أحمداً". ومن ناحية أخرى، الحساسية هي قابلية الذوق المدرب للاستجابة، وهي "رقة المشاعر اللازمة ليصبح الفرد حساساً لكل جمال وكل عيب في أي مؤلف أو خطاب". إنها قدرة طبيعية، لكن يمكن صقلها وتنميتها. وفي مقال سابق بعنوان رقة الذوق والشعور *The delicacy of Taste and Passion* (١٧٤١) ميز هيوم تمييزاً واضحاً بين الحساسية 'المزعجة' *incommodious* ورقة الشعور *delicacy of passion* ورقة الذوق *delicacy of taste*... التي تشبه 'رقة الشعور' إلى حد بعيد، وتؤدي إلى ذات الحساسية للجمال والقبح من كل نوع، كما يحس الفرد بالرخاء المادي والفقر. النوع الأول من 'الحساسية' معوق، أما النوع الآخر فإنه سمة من سمات التحضر. ويطرح هيوم فكرة أنه ليس من علاج ناجع لهذا النوع من رقة المشاعر سوى غرس الذوق العالي المصقول. ويتصور هيوم أن الحساسية تجاه الأشياء ذات القيمة الجمالية سوف تتيح للمواطن صاحب العقل الفلسفي التغلب على 'الحساسية المفرطة' تجاه حوادث الحياة كلها.

وفى كتابه رسالة فى الطبيعة الإنسانية *Treatise of Human nature* (١٧٣٩-١٧٤٠) وبصورة أقل فى كتابه بحث فى مبادئ الأخلاق *Enquiry Concerning The Principles of Moral* (١٧٥١)، استخدم هيوم مبدأ التعاطف لتفسير كيفية تواصل المشاعر ومن ثم كيفية تشكل الأحكام الأخلاقية المشتركة. (وهو مبدأ قدمه آدم سميث فى كتابه نظرية المشاعر الأخلاقية *Theory of Moral Sentiments* (١٧٥٩). ومن المرجح أن تأثيره كان كبيراً ومباشراً على المناقشات النقدية والفنية خلال العقدتين الأخيرين من القرن الثامن عشر. مع ذلك لم يكن هيوم نفسه من استند إلى التعاطف لتفسير كيفية تأثير النصوص على القراء ذوى الحساسية المصقولة. بل كان إدmond بيرك *Edmund Burke* وألكسندر جيرارد *Alexander Gerard* ولورد كيمس *Lord Kames*، وبعدهم جيمس بيتى *James Beattie* وأرتشبولد أليسون *Archbald Alison* أول من زواج بين المتعة الفنية وخبرة التعاطف. ففى أعمال كل هؤلاء المنظرين، التى نشرت خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر، كان التعاطف استجابة لأحسن اللوحات والشعر والتأليف المسرحى. وعلى الرغم من شيوع التعاطف كفكرة، كان تفسيره بأنه شعور لدى المرء بالآخرين يزداد عند ذوى الأحاسيس المصقولة، ويعتبر جيمس بيتى ممثلاً لذلك الفكر إذ أعلن فى الفصل المعنون *عن التعاطف On Sympathy* فى كتابه مقالة فى الشعر والموسيقى *An Essay on Poetry and Music* أنه ملكة يستخدمها "من يملكون خيالاً متقدماً ومشاعر فياضة وما نسميه قلباً رقيقاً".^(٢٨) ففى رأى بيتى وغيره يسمح التعاطف بتوازن الأحاسيس الأخلاقية والجمالية، فالشعور بالآخرين يصبح الخبرة الجوهرية فى الأدب والفن ولا عجب إن أن نقاد النصف الثانى من القرن الثامن عشر كانوا مشغولين دائماً بطريقة تصوير المعاناة ونوع الاستجابة لها تماماً مثل الروائيين المعاصرين لهم.

يقول ألكسندر جيرارد فى كتابه مقال فى الذوق *An Essay on Taste* (١٧٥٩) إن صاحب الذوق يتمتع "بقلب ذى حساسية يلتمس إنساناً تتحرك مشاعره بسهولة ويمكنه تمثل أى شعور عميق، كمن أصابته عدوى، من أى عمل قصد لاستثارة هذا الشعور".^(٢٩) والقارئ الذواقة مشاعر التعاطف عنده مهياة على النحو الصحيح. وكما فعل وارتون يقول جيرارد إن حالة التعاطف هى السمة التى يبحث عنها: "إثارة التعاطف لها أهمية عظيمة فى الأعمال ذات الذوق العالى والإنسان الذى تعوزه حساسية القلب غير مخول للحكم عليها" (جيرارد، مقال).

^(٢٨) Beattie, 'An Essay on Poetry and Music', *Essays* (1776) p. 198.

^(٢٩) Gerard, *An Essay on Taste* (1759) p. 86.

ومقال جيرارد عمل ممثل للتطوير الاسكتلندي ، وقد فاز "بالميدالية الذهبية من الجمعية الاسكتلندية لتشجيع الفنون والعلوم والصناعات والزراعة" ؛ لأنه قدم أفضل تفسير لأصول التذوق. وهذا العمل يصف نفسه صراحة بأنه يحلل الذوق إلى مكوناته من قوى بسيطة في الطبيعة الإنسانية، والمكونات هي نفسها الأصول" ويريد أن يكسب جمالياتها سمة القانون عن طريق تشريح "الطبيعة الإنسانية":

هناك صفات للأشياء محددة وثابتة ومستقلة عن الأمزجة والأهواء معدة لتعمل طبقاً لمبادئ عقلية مشتركة بين البشر جميعاً. ولأنها تسير بهذه المبادئ فهي المصدر الطبيعي لأحاسيس التذوق بكل صورها.

ويتفق جيرارد وهيوم على أن "الحساسية" هي ما قد تختلف من فرد لآخر على الرغم من هذا التماثل المفترض بين البشر.

ولابد أن يكون جمهور الأعمال ذات الذوق متمتعاً بملكة "التمييز" judgment التي تمكنه من "استخلاص قوانين أعمال الطبيعة وأسرارها" ومقارنتها ومقابلتها بأعمال الفن الأقل كمالاً، وأن يتمتع كذلك برقة المشاعر". بل إن أحد أبواب المقال يحمل عنوان "حساسية الذوق"، وفيه يقول جيرارد إن "حساسية الذوق تنشأ أساساً عن بنية حواسنا الداخلية، وإن صلتها بسلامة ملكة التمييز، أو صقلها، بعيدة وغير مباشرة. وإن غياب هذه الحساسية ليس إلا أحد العناصر المكونة لأنواع عديدة من الذوق الفاسد، وهو في حد ذاته ليس لونا من الذوق 'الخاطئ' بقدر ما هو نقص أو ضعف في الذوق". كما أن الحساسية هي مصدر الحيوية أو الزخم الذي يشعر به المتلقى حين يخبر "أى أثر متميز من فن أو طبيعة". وتعد مناقشة جيرارد للمبدأ تفسيراً لكيفية استمرار صاحب الذوق الرفيع 'يقظاً في إحساسه' بتمييز أى أثر فنى أو طبيعى، حتى بعد زوال الانفعال، ويتم ذلك، فى رأيه، عن طريق صقل قوى التمييز الجمالى لديه. إن تنمية الذوق الرفيع تقتضى أن تكون الحساسية الراقية والرقّة ضمن القوى العقلية للفرد". وتبدأ الحساسية إمكانية طبيعية حتى تصل إلى درجة القدرة الاستجابية التي نتجت عن جهد تهذيبى مقصود ومستمر.

فى مقالة "فى التذوق"، التي صدر بها الطبعة الثانية من كتاب "بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل"، ذهب إدموند بيرك إلى ما ذهب إليه جيرارد من أن "الحساسية مسئولة عن اختلاف الذوق، قائلًا إنه "إذا تماثلت حواس البشر تماثل عمل الخيال لديهم، إذ إن

الخيال 'تمثيل للحواس' لذا فالتوافق بين حواس البشر لابد أن يماثله توافق في مخيلاتهم". (٣٠) وإننا إذا قصرنا النظر للذوق على طبيعته الأساسية وجنسه، فسنجد أصوله واحدة بين الناس أما الحساسية والقدرة على التمييز، وهما الصفتان اللتان تشكلان ما اتفق على تسميته بالذوق، فتختلفان كثيراً بين الناس، وإن أى عيب فى أولاهما، أى الحساسية، ينشأ عنه فقر فى الذوق". فحواس الناس واحدة أما حساسيتهم فتختلف. "استقامة الحكم فى الفنون... تقوم على الحساسية". كان القول بتشكيل الذوق من الحساسية والتمييز، يسمح لبيرك باعتبار الذوق مبدأ منقسماً؛ إذ إن التمييز عقلاى ونسبى، و'الحساسية' استجابية ومتحركة. والحساسية مصدر 'المتعة' التى تمنحها 'الفنون'، كانت نظرية النقد فى القرن الثامن عشر كله، ترى أن المتعة منفصلة عن غيرها من جوانب التقدير الذوقى.

من المعروف أن الفكر الجمالى عند بيرك يعلى من قيمة المشاعر القوية - وبخاصة الخوف. وقد أعطت هذه النظرية وغيرها الأولوية لمفهوم 'التعاطف' الذى ترتبط به الحساسية ارتباطاً دائماً ووثيقاً. ومثلما وضع ديفيد هيوم وآدم سميث نظريات 'التعاطف' فى قلب الفلسفة الأخلاقية، رأى مواطنوهم الاسكتلنديون، جيمس بيتى وهنرى هوم Henry Home ولورد كيمس، أن فهم كيفية عمل التعاطف أمر أساسى فى النقد. وفى كتابه عناصر النقد *Elements of Criticism* (١٧٦٢) لم يصل كيمس إلى نظريته النقدية إلا بعد مناقشة طويلة للمشاعر والعواطف، والحق أن عمله أقرب لما نسميه 'علم النفس' منه إلى التحليل الأدبى. أما نقده فيقيس قدرة النصوص على استثارة 'العواطف' وتوصيل 'المشاعر'، فلا عجب أنه يعتبر المسرحية 'أقوى' الأشكال الأدبية. (٣١) إن ممارسة التذوق سوف تدعم باستمرار قدرتنا على 'التعاطف' الذى يمكن أن تثيره لدينا لوحة غنية أو كتابة أدبية ذات ذوق رفيع: "فهذه الممارسة فى حد ذاتها تجلب السكينة والرضا، كما أنها تخلق بالضرورة الود المتبادل والنية الطيبة". وإن تنمية الذوق عن طريق زيادة الحساسية لأمر مفيد اجتماعياً: "فرقى الذوق يزيد بالضرورة من حساسيتنا للألم واللذة، وبالتالي من تعاطفنا، أساس كل عاطفة اجتماعية". كما أن محبى الفن والأدب قادرون على تمييز أفضل، ويسعون ليكونوا أناساً أفضل.

فى إهداء إلى جورج الثالث، يعدد كيمس الآثار الحسنة 'للفنون الراقية' وتمتدح، فى هذا الإهداء، الفضائل التقليدية والأسلوب البلاغى المبالغ فيه، والصادق فى أن: "تجمع الفنون

الجميلة فئات مختلفة من الناس حول متعها الراقية فتتشر بينهم الود. وتعلو قيمة حب النظام، وتعزز الخضوع لسلطان الدولة وتنتشر رقة الشعور وتؤدي بذلك خدمة مضاعفة لأركان الحكومة". ويخص كيمس رقة الشعور بالاهتمام. وهو لا يجد صعوبة تذكر في القول بأن الحساسية الجمالية تعزز "المشاعر الاجتماعية"، ويؤمن بأن القصص تثير العواطف الإنسانية بالطريقة نفسها التي تثيرها أحداث الواقع. وفي باب بعنوان "العواطف التي تثيرها القصص"، يصف كيمس كيف تنتج القصص ما يسميه "الحضور المثالي" وكيف أن "الوصف الحى الدقيق يحولنى من 'قارئ' إلى مشاهد"، "فالحضور المثالى يعوض نقص الحضور الحقيقى... وإذا كان تعاطفنا يولده الحضور الحقيقى فلا بد أن يولده الحضور المثالى بدرجة ما". وفي رأى كيمس ترتبط رقة الشعور، أو الحساسية، وهى لازمة لعملية التعاطف المذكورة، بالطبقة الاجتماعية التى تتيح ممارسة هذه الحساسية. ويقوده إيمانه بتعدد فوائد ممارسة الذوق، لاستبعاد إمكانية اختلاف الأفراد، فطرياً، فى درجة الحساسية والقدرة على التعاطف. فالإحساس بالآخرين يحتاج إلى تدريب جمالى ليس متاحاً على الدوام إلا للقادرين.

هذا، ويرى جيمس بيتى أن "التعاطف" أهم وسيلة يستثير بها الأدب الاهتمام، وببقية حياً. مع ذلك فهو يعتقد بضرورة ربطه بغايات أخلاقية وبأنه لا ينبغى استغلال "الحساسية" إلا بالطريقة الصحيحة. "يعتمد قدر كبير من اللذة المستمدة من الشعر على مشاعر التعاطف لدينا، ومن هنا ينبغى أن تمثل فلسفة التعاطف جزءاً من 'علم النقد'، كما يصفه بيتى" (٣٢). إن الكاتب الذى يستحق الإعجاب هو الذى يجسد هذه القدرة على الإحساس بالآخر (التى لا تكون جديرة بالثناء فى حد ذاتها) فى شكل شخصيات فاضلة وأفعال قويمه: "قد يصبح التعاطف أداة قوية للتهذيب الأخلاقى إذا اعتنى الشعراء وغيرهم من كتاب الأدب باستدعاء حساسيتنا نحو هذه المشاعر، فذلك فقط هو ما يعلى من شأن الفضيلة وينشط العقل الإنسانى". فالحساسية هنا تعنى الميل إلى التقمص الوجدانى الذى يثيره الأدب القصصى، وهنا تكمن قوة تأثيرها سلباً وإيجاباً. وتتحول نظرية بيتى النقدية إلى مناقشة الظروف التى تتولد فيها الحساسية. وكما هو معتاد، يسمح المفهوم للنقاد بأن يربط بين صفات القراء والمؤلفين أو يدمجها. فمن ناحية، لدينا استعداد الاستجابة لدى القارئ - أى "الحساسية الإنسانية" التى يحسن الكتاب المجيدون توجيهها، ومن ناحية أخرى تميز الشاعر، الذى لا بد، فى رأى بيتى، أن يمتلك "حيوية خاصة فى الخيال وحساسية فى القلب. تتيح "الحساسية" للشاعر "أن يسبر غور موضوعه بمشاعر متوهجة، فتسرى فى إبداعه حيوية وشجن تكفى لتوليد ما يماثلها من

مشاعر في القارئ". ويقف بيتي وقفة ليبرر فيها مزج شكسبير للمأساة والملهاة، مشيرًا إلى أن الشاعر تعامل معهما بمشاعر متوهجة: "فلو كان قد جعل مأساوياته حزينة أو مؤلمة كلها... لما استطاع أى شخص ذو حساسية أن يتحمل العرض. وقد بنى أرشبولد أليسون على هذا الوصف محاولته، الأدق صياغة، لتأسيس فكر نقدي على نظرية 'المشاعر'، ضمنها كتابه مقالات في طبيعة التذوق ومبادئه *Essays on the Nature and Principles of Taste* (١٧٩٠)، الذي يحيل القارئ إلى عمل بيتي صراحة.

وبصورة أكثر دقة من بيتي، يرسم لنا أليسون شروط 'الحساسية'، إذ يفسر اختلافات الذوق. "فبنفس القدر... كلما كانت 'حساسيتنا' ضعيفة، لأى نوع من الأشياء، نلاحظ أن الإحساس بالسمو أو الجمال في هذه الأشياء يكون ضعيفاً بالدرجة نفسها". ومادام 'التذوق' هو هذه الملكة العقلية الإنسانية التي ندرك بها كل سامٍ وجميل، ونستمتع به، فمن الضروري أن نقرر "اعتماد الذوق على الحساسية". إن 'الأشياء ذات الذوق الرفيع' لا يمكن أن تؤثر فينا تأثيراً صحيحاً إلا بتحقيق شروط الحساسية الراقية. ولن يكون أليسون آخر من يرى أن هؤلاء الذين حكمت عليهم مهنهم بأن يقضوا سنى عمرهم الأولى في مدن تجارية مكتظة بالسكان سعياً وراء أغراضهم الذاتية المحدودة السائدة هناك، يفقدون سريعاً أقرب أنواع الحساسية للطبيعة، وهى الحساسية تجاه مظاهر الجمال في الريف". فالخطاب النقدي في الحساسية يشغل نفسه الآن بكل ما يعيق معايشة التذوق.

استخدم أليسون كلمة 'حساسية' للإشارة إلى أى ميل 'للعاطفة'، وهو يرى أنها بهذا المعنى خاصة إنسانية عامة. لكن 'مشاعر السمو أو الجمال' فقط هى ما يميز تأثير 'الأشياء ذات الذوق'، ويتناول أليسون الحساسية تجاه هذه المشاعر بوصفها استثنائية أو حصرية. فالتقدم فى العمر نفسه ينشأ عنه "تغير فى الحساسية" - نقصان فى قابلية الحساسية للعواطف وهى جوهر أى تجربة 'للسمو والجمال'. وليس لأحد أن يأمل فى الاحتفاظ بالحساسية، إلا أن يبحث جاهدًا عن الجمال فى "الطبيعة أو الفن". ويرى أليسون "أن الحساسية لمظاهر الجمال فى الطبيعة لازمة لتقدير الأدب أو فن التصوير الزيتي، وهى ليست متاحة لعموم البشر". فالنموذج المطروح للحساسية الجمالية يتمثل فى تولد فيض من المشاعر التى لا يستطيع ذو الحساسية لها دفعا فى مواجهة هذه الأشياء الجميلة. ويوصى أليسون بقراءة كتاب روسو *Reveries*، ويحشد نصه بأمثلة من الشعر الوصفى لطومسون Thomson، وأكنسايد Akenside، وبيتى Beattie، ويضيف أن "الإلام بشيء من الشعر" يزيد "حساسيتنا لمظاهر الجمال فى الطبيعة". إن ما يثير الاهتمام فى طرح أليسون ليس سيكولوجية التداعى الذهني

التي يقدمها، بل محاولته التوفيق بين ما تحدثه عملية ترقية الذوق من تربية للمشاعر، وإضعاف لها فى آن. فمن ناحية، نجد أن التجربة والتنقيف وكذلك "مشقة العمل النقدي"، تضعف "تدفق الخيال" الذى يميل الشباب، وذوو الحساسية من الرجال، إلى الاستغراق فيه. ومن ناحية أخرى، فإن الممارسة المستمرة للتذوق - بمعنى اختيار نماذج من الجمال والسمو "فى الطبيعة والفن كليهما" من شأنه أن يكسب الإنسان أحاسيس لا يكاد "أغلب الناس يشعرون بها". إن خطاب أليسون عن الحساسية، شأنه فى ذلك شأن غيره من النقاد، دائماً ما يعنى بكل ما من شأنه أن يعيق التقدير الجمالى لدى الناس، أو يمنعه، أو يجعله متبلاً. فمن الناحية النظرية توجد الحساسية لدى كل الناس، أما فى الواقع فهى إما تقلصت أو تلاشت تماماً.

ومع هذه النظرة التشاؤمية، يبدو من المناسب طرح نص نقدي من أواخر القرن، فى نهاية هذا المقال: ألا وهو تصدير ووردزورث Wordsworth حكاياته الشعبية الغنائية **Lyrical Ballads** (١٨٠٠). ففى هذا التصدير أخذ ووردزورث قول أليسون المراءوغ ليخلص منه إلى نتيجة جديدة. فوردزورث يقدم شعره بوصفه علاجاً "للرقى الزائف" الشائع بين معاصريه، مدعياً أنه يصف "مشاعر البشر الجوهرية"^(٣٣) ويخاطبها. فينبغى أن يملك الشاعر قوة فكرية خاصة، ولا بد له من "أن يتمتع بقدر كبير من الحساسية العضوية الأصيلة"^(٣٤). هذه "الحساسية العضوية" هى ما يضمن أن مشاعره تتصف بالعمومية ولا تقف عند ذاتيته. من هنا ينفذ الشاعر إلى "الكائن الذى بداخلنا، ويتوجه إليه بالخطاب". وهذا الخطاب الملتوى الخشن الذى يوجهه الشاعر لقرائه له دلالته، "فالحساسية" الآن هى ما يميز البشر عن غيرهم، وليست ما يميز أعضاء نخبة من البشر عن غيرهم، فالأحاسيس الرقيقة تقدم بوصفها أصيلة فى الإنسان، وليست حكراً على نخبة اجتماعية. وقد عاشت الحساسية لعقود طويلة بوصفها نتاجاً للطبيعة والتهديب. ويبرهن نص ووردزورث على أن هذه الحياة المزدوجة لمفهوم الحساسية كادت تنتهى بنهاية القرن.

Brett and Jones (ed.), *Wordsworth and Coleridge*. P. 240. (٣٣)

Ibid., p. 241. (٣٤)

الفصل التاسع عشر

المرأة والنقد الأدبي

بقلم : تيرى كاسل

المرأة والنقد الأدبي

هل للمرأة حق النقد؟ المتعارف عليه، خلال القرن الثامن عشر، أن الحكم الأدبي كان - أو ينبغي أن يكون - حكراً على الرجال. فكانت المرأة التي تعلن آراءها الأدبية أمام الناس كأنما تعرض حماقتها أو وقاحتها. فالنساء، كما يقول جوناثان سويت Jonathan Swift "جنس عقيم الحكم، كأنهن الصدى، يجدن سعادتهن في تكرار صخب منفر، أكثر مما يجدنها في تغريد العندليب".^(١) أما هنري فيلدنج Henry Fielding، الذي يؤدي دور 'الرقيب' في 'إمبراطورية الأدب العظمى'، فقد حضر، في صحيفة كوفنت جاردن Covent-Garden Journal على كل 'سيدة راقية' أن تدخل 'عالم النقد السامى'. ويقول فيلدنج في اشمزاز إن 'المرأة لا تتحدث إلا لغة نقدية ركيكة، لغة غريبة دارجة، بها تكرار إلى حد الملل، تحتوي على عبارات مثل 'محتوى كئيب'، 'محتوى ضعيف'، 'محتوى كريه'، 'محتوى فقر'... وهكذا. إن النساء قراصنة في جمهورية الأدب، يسلمن السلطة دون معرفة كلمة واحدة من القوانين القديمة، والدستور الأصلي لهذه الجماعة التي يدعين العضوية فيها".^(٢) وفي خمسينيات القرن الثامن عشر، تبادل أوليفر جولدسميث Oliver Goldsmith و توبيا سموليت Tobias Smollett الأدوار في سب إيزابيلا جريفت Isabella Griffiths زوجة رالف جريفت Ralph Griffiths عندما تجاسرت وقامت بتنقيح أعمال جولدسميث، ونشرت مقالات نقدية باسمها في المجلة التي كان يصدرها زوجها بعنوان *مراجعات شهرية Monthly Review*. فيفتخر سموليت بأن صحيفته المراجعات النقدية *The Critical Review* تخلو من سرقات 'عجائز' مثل جريفت، التي يتجاهلها باشمزاز جنسى صريح، باعتبار أنها 'ناقدة شمطاء'.^(٣) وفي عام ١٧٦٩، عندما نشرت إليزابيث مونتاجو Elizabeth Montagu عملها النقدي الوحيد 'عبقريّة شكسبير وكتاباتّه' *The Writings and Genius of Shakespeare*، أعرب جيمس بوزويل James Boswell عن قلقه من مشاعر الاستياء التي قد تثيرها امرأة 'تقحم نفسها في عالم النقد'، وكان حريصاً على الدفاع عن أستاذه صامويل جونسون Samuel Johnson ضد اتهامه بالتحامل على غريمته مدعية الثقافة. لكن

(١) Swift, *The battle of the Books*. P. 257.

(٢) See Fielding, *Covent-Garden Journal* pp. 18. 96.

(٣) Todd, *Dictionary of Women Writers* p. 143.

نفور جونسون من 'أمازونيّات'* القلم المعاصرات له لم يكن خافيًا دون شك، ففي أحد أحاديثه يقول : "أنا مغرم جدًا بصحبة النساء، أحب جمالهن، وأحب رقتن، وأحب حيويّتهن، وكذلك أحب صمتن". فالمرأة تصبح ألطف، في رأي جونسون، عندما "تمسك لسانها".^(٤)

في مواجهة هذا الازدراء القاسي، لا عجب أن كثيرًا من كاتبات القرن الثامن عشر، ومنهن من نشرت أعمالاً نقدية، كانت قد داخلتهن شكوك مؤلمة في قدراتهن على التذوق والتمييز. ففي السنوات الأولى من حياتها الزوجية، قامت ماري ورتلي مونتاجو Mary Wortley Montagu (بناءً على طلب زوجها ليليهيا عن آلام الحمل) بكتابة مقالة نقدية مطولة عن الحبكة والأسلوب في مأساة أديسون Addison كاتو Cato (لم تكن قد عرضت بعد). انبهر أديسون بملاحظات النقدية التي اتسمت بالدقة واللامحبة، لدرجة أنه أعاد مراجعة المسرحية في ضوء اقتراحاتها. وعلى الرغم من هذا الامتحان الضمني، أحست مونتاجو أنها مضطرة للاعتذار عن أنها تولت مهمة 'أعلى كثيرًا' من قدراتها. ففي رسالة منها لزوجها ترجوه أن يذكر أنها إنما فعلت ذلك بناءً على "تصيحته". أما المقالة نفسها (التي لم تنشر أبدًا بناءً على طلب أديسون) فتصدرها عبارة ثقل فيها مونتاجو من نفسها: "كتبت هذه المقالة نزولاً على رغبة السيد ورتلي Wortly، ومنع نشرها نزولاً على رغبة السيد أديسون".^(٥)

وفي مفارقة أكبر، نجد حالة من احتقار الذات حدثت في أواخر القرن، إذ كانت الكاتبة التربوية هنا مور Hannah More (التي كتبت كذلك رسالة في المسرح) ترى أن النساء لسن مؤهلات عضويًا للتفكير النقدي. كتبت في تحفظات على النظام الحديث في تعليم المرأة *Strictures on the Modern System of Female Education* (١٧٩٩) أن النساء "بطبيعتن أقرب إلى الحساسية الوجدانية منها إلى الحساسية النقدية، يقرأن ويسمعن بروح نقدية أقل من الرجال، دون أن تكون لديهن اليقظة اللازمة لاكتشاف الأخطاء. فكل غرضهن هو التعلم من النص، ولا تكاد النساء يملكن الصلابة الضرورية التي لا تكتسب إلا بمغالبة الكتب التي تموج بأراء متباينة، بل تجدهن أميل للاستغراق في الكتب التي تنمى مشاعر الولاء والإخلاص، أكثر من تلك التي توقظ روح الشك والارتياب". وتسلم مور

* نساء الأمازون Amazon نساء من عرق خرافي من المحاربات، زعمت الأساطير الإغريقية أنهن كن يقمن قرب البحر الأسود. وتطلق أيضًا على المرأة الطويلة القوية المسترجلة. (المترجم)

(٤) تأتي عبارة "أمازونيّات القلم" مما نشره جونسون في المغامرات *The Adventurer* العدد ١١٥ (١١ ديسمبر

١٧٥٤) (فعلى الرغم من أن جونسون كثيرًا ما شجع كتابات عرضن له، فإن ذلك لم يشه عن مهاجمات علانية.

(٥) Halsband, 'Addison's Cato and Lady Mary Wortley Montagu' pp. 1123-4. (٥)

بامتلاك المرأة القارئة 'دقة الفهم وسرعته' و'تغلغل فطري' إلى أعماق الشخصيات. غير أن هذه الملكات انفعالية، تشبه " ما تملكه بعض الحيوانات المسالمة من أعضاء رقيقة حساسة". وهبتها إياها للعناية الإلهية، 'يوصفها شكلاً من أشكال الحماية الطبيعية تحذرهما من اقتراب الخطر'. فالنساء يفتقرن إلى 'الكلية العقلية' اللازمة للحكم النقدي، كما أن نصيبهن ضئيل من ملكة لا غناء عنها وهي 'مقارنة الأفكار وجمعها وتحليلها والتمييز بينها'.^(٦)

ربما نحتاج إلى دراسة منفصلة لنفس بدقة لماذا كان احتمال ظهور ناقدات يثير هذا القدر من القلق لدى أهل النقد في القرن الثامن عشر. كانت المخاوف من تمرد النساء، التي مردها العداء الذكوري التقليدي، مسئولة عن ذلك جزئياً. فالمرأة التي تتولى سلطة في 'جمهورية الأدب' العظمى (طبقاً لمصطلح فيلدنج السياسي) قد تجد الشجاعة على ممارسة ملكاتها النقدية في العالم الكبير، خارج نطاق الأدب. كان المحرم الثقافي الراسخ taboo ضد نقد المرأة الأدباء الرجال بصفة خاصة - وهو تحامل مازال يؤثر على الممارسة النقدية حتى يومنا هذا - قد يكون مدفوعاً بعوامل قلق ذكورية أعمق تجاه أحكام 'أمازونية' يخشى أن تطلقها الناقدات المتحركات.

وفي الوقت ذاته، كانت الكاتبات (لأى نوع من الكتابة) يمثلن قوة جديدة مقلقة في سوق الأدب للقرن الثامن عشر. كان الترتيب التقليدي أن تمنح النساء دوراً رمزياً في الإنتاج الأدبي: ففي صيغ البلاغة الكلاسيكية عبر التاريخ، تدين العبقرية الشعرية الذكورية بانطلاقها إلى الوحي المستمد من ربات الشعر. أما النساء الحقيقيات، بالمفهوم القديم السائد، لا يفترض أن تمسك أصابعهن بقلم. وفي القرن السابع عشر، ارتفعت أصوات بعض أنصار حقوق المرأة ترفض هذا الاستبعاد. كانت باتسوا ماكين Bathsua Makin (١٦١٢-١٦٧٤) ترى أن مجرد الاعتقاد في ربات الشعر يثبت أن النساء كن ومازلن قادرات على الإبداع في الكتابة بأنفسهن. فقد كتبت، في عام ١٦٧٣، أن الفنون كانت تمثل على 'هيئة أشكال نسائية'، وأن النساء كن 'المبدعات' الحقيقيات لهذه الفنون، و'الناشرات' الأولى لها في التاريخ القديم. 'فمنيرفا وربات الشعر التسع كن نساءً معروفات بالعلم في حياتهن، حتى عبدهن الناس بعد وفاتهن'.^(٧) وغيرهن من النساء، كن على الدرجة نفسها من الشهرة في عصرهن، ابتدعن الأشكال الشعرية: 'فما كان للأخوات سيبيل Sybils أن يبدعن الشعر البطولي، ولا للشاعرة

(٦) More, *Strictures on Female Education*, in Works, IV pp. 196 - 7, 700-1.

(٧) Makin, *Essay*, P. 9.

سافو Sappho * أن تبدع الجنس الشعري الذي يحمل اسمها، لوكن أميات".^(٨) فقد حان الوقت، كما تقول ماكين، لأن تسعى النساء إلى استعادة ريادتهن في 'فنون' الحضارة و'لغاتها'.

بدأ تحقق أمنية ماكين جزئياً مع نهاية القرن السابع عشر، إذ بدأت نسبة تعليم النساء تزداد ببطء، لكن بشكل ملحوظ. ومع انحسار رعاية الأمراء للأدب، واكتساب النشاط الأدبي بعداً تجارياً في جميع أنحاء أوروبا الغربية، زاد، عن ذي قبل، عدد النساء اللاتي يمارسن الكتابة ويتقاضين عنها أجراً. ومع بداية القرن الثامن عشر، في لندن (وبعد ذلك في باريس وأمستردام وبرلين) بدأ ظهور تجمع فئة ثقافية من المهتمات بالأدب - أو طبقة جديدة من 'اللاهيات بالقلم' - بينهن روائيات ومحركات وصحفيات دخيلات وناشرات، وما إلى ذلك، وكان وجود هذه الفئة يتنامى. وتحت ضغط المنافسة غير المتوقعة مع الغريعات الوافدات غير المرحب بهن، كانت استجابة المؤسسة الأدبية الذكورية تتسم بالانزعاج والرفض. والأرجح أن العداوة التي تغذي الهجوم على الناقدا لا تتبع من اختلاف الجنس فقط، بل من شعور قوى بالغيرة المهنية، ومن هنا يصور أصحاب المذهب التقليدي المرأة الناقدة على أنها مثال صارخ للتطلمات الأدبية النسائية الجديدة والمفرطة. فقد كان من السهل عليهم أن يجعلوا منها رمزاً للتطلع غير المشروع للسلطة. مما يدل على وجود توترات جنسية عميقة في ثقافة القرن الثامن عشر وفكره. إن سويغت يرجع انهيار القيم الجمالية التقليدية إلى تأنيث الذوق المعاصر له، وذلك في حملته ضد فساد التعليم في كتابه معركة الكتب *The battle of the Books* (١٧٠٤). فقد خلق هذا الكاتب الساخر عالماً رمزياً كابوسياً، تجسد فيه ربة النقد الشريرة صورة أنثى ثائرة بشعة المنظر، تحكم أبناءها المحدثين حكماً فوضوياً، وهم يرضعون فظاظتها وقذارتها:

إنها تسكن على قمة جبل جليدي في نرفا زامبلا، هناك جد
موموس Momus * راقدة في كهفها، فوق الغنائم، وهي عدد لا يحصى
من أشلاء الكتب التي شرعت في افتراسها. عن يمينها جلس الجهل، وهو
أبوها وزوجها، وقد كف بصره من الهرم. وعن شمالها الكبر وهو أمها
وقد كستها بقصاصات الأوراق التي مزقتها بنفسها. وكانت أختها 'عناد'

* سافو شاعرة عاشت في حوالي القرن السابع ق.م ابتدعت شكلاً شعرياً سمي باسمها Sapphics، وهو مكتوب على شكل مقاطع رباعية لها بحر محدد. وبالرغم من صعوبة هذا الشكل فقد استخدمه عدد كبير من شعراء أوروبا. (المترجم)

Ibid., p. 9. (٨)

* موموس إلهة السخرية والنقد عند الإغريق. (المترجم)

حاضرة، خفيفة الحركة، ملثمة، متحجرة العقل، مع ذلك متقلبة، ديدنها التبدل. ويلعب حولها عيالها 'صخب' و'تطاول' و'غباوة' و'غرور' و'غفلة' و'تحذلق' و'وقاحة'. أما الإلهة نفسها فكان لها مخالب كالقط، ورأسها وأذناها وصوتها تشبه الحمار : برزت أسنانها للأمام، وغارت عينها كأنما كانت تنتظر لنفسها فقط. كان غذاؤها التقيحات التي تتدفق من جسمها، وكان طحالها ضخما وقد برز كأنه حلمة ثدى قوية. ذلك غير النتوءات التي تأخذ شكل الحلمات حيث توجد مجموعة من الوحوش القبيحة تمتصها بنهم. أما الأمر الذي يصعب تخيله فهو أن حجم الطحال ينمو أسرع مما يمكن للامتصاص أن يزيله.

هل يمكن أن نتصور صورة أظع من ذلك لنقد يقرع طبول الحرب، وتغذية الكراهية للنساء^(٩).

هذه الكراهية العنيفة بلا شك صرفت العديد من الأدبيات عن مجرد محاولة الاشتغال بالنقد. لكن حتى في حالة النساء اللاتي قدمن بالفعل كتابات نقدية، وبخاصة في ما بين عامي (١٧٢٠-١٧٨٠)، لا يملك المرء إلا أن يلاحظ أن أعمالهن تحوى دائما آثار تشويه أحدث. التحامل الثقافي. منها الوعي المفرط بالذات، الذي ينعكس في إبراز المؤلفة للهجة الاعتذارية أو الحط من الذات، وهذا يصم الكتابات النقدية النسائية في القرن الثامن عشر. ولقد لاحظت فرانسيس بروك Frances Brooke في تقديمها لمراجعاتها المسرحية ومقالاتها النقدية في كتاب العانس *The Old Maid* في عام ١٧٥٥، بلهجة اعتذارية، أن هذه الكتابات يمكن أن تبدو "محاولة غريبة على امرأة". وفي تصديرها لدراستها عن شكسبير (١٧٦٩)، أقرت إليزابيث مونتاجو "بتفوق مواهب وثقافة" محرري ونقاد شكسبير من الرجال. وتبرأت من أى محاولة من جانبها لتصحيح أى نصوص لهذا الأديب الشهير. حتى الكاتبة المعروفة

(٩) Swift, *Battle of the Books* p.290.

من الاستثناءات القليلة للمشاعر المعادية للنساء نجد: جورج بولارد و جون دانكوم

George Ballard (1706-55) and John Duncombe (1729-86)

فكلهما كان محتقيا بمساهمة النساء في عالم الأدب. وكذلك توماس سيوارد Thomas Seward وهو والد الشاعرة وكاتبة الخطابات أنا سيوارد فقد نشر قصيدة بعنوان لاقت "حق النساء في الأدب" في الجزء الثاني من كتاب دودسلي Dodsley المنشور عام ١٧٤٨ *The Female Right to literature Miscellany*

بصراحتها ماري جين ريكوبوني Marie- Jeanne Riccoboni، عند شروعا فيما كان سيتطور إلى مناظرة شهيرة بالرسائل مع كوديرلوس دو لاكلو Choderlos de Laclos عن روايته *Le Liaisons dangereuses*، تنازلت عن أى حق لنقد لاكلو بوصفها أدبية مثله، وقالت إن رواياتها شخصيًا لم تكن سوى 'كلام فارغ' فلم تستطع الحكم على أعماله، بوصفها امرأة، إلا بكل حياء. وفي السياق نفسه، ثمة موضوعات وقضايا معينة تتكرر في النقد النسائي. على سبيل المثال، إنهن يبدن اهتمامًا شديدًا بالجوانب الأخلاقية للأعمال الأدبية، مما يشير إلى إحساس عميق بعدم الثقة في الذات. إذ عوضت الناقدات إحساسهن العميق بعدم الأمان المهني عن طريق الاهتمام المبالغ فيه بقدر الورع - الموجود أو غير الموجود - في الأعمال اللاتي كن يفحصنها. وبدءًا من إليزا هايوود Eliza Haywood، ومن بعدها، جعلت الناقدات في القرن الثامن عشر من الالتزام الخلقى عقيدة مقدس، وظل هذا الوضع قائمًا حتى نهاية القرن. ومع ظهور شخصيات أدبية كاريزمية مثل جيرمين دي ستال Germaine de Stael وستيفاني دي جينلي Stephanie de Genlis في فرنسا، أو ماري وولستونكرافت Mary Wollstonecraft وإليزابيث إنشبولد Elizabeth Inchbold في إنجلترا، بدأت تظهر صورة أكثر حرية للناقدات، صورة المرأة الواقة في قدراتها العقلية بقدر يكفى لإصدار حكم على الأعمال العظيمة الماضية و المعاصرة، دون تردد زائد.

ومع هذه المعوقات، ما نوع النقد الذى قنمته النساء بالفعل ؟ اتخذت الناقدات مجموعة متنوعة من الصيغ البلاغية، تعكس تنوع السياقات التي كانت عملية ممارسة النقد عمومًا تسعى إليها في تلك الفترة، ولم تكن قد تحددت بعد في اصطلاحات مهنية أو أكاديمية محددة. فقد عمل نقاد القرن الثامن عشر، بصفة عامة، في خليط من الأساليب والأجناس الأدبية. وكانت المقالة النقدية التقليدية، ونموذجها الأمثل مقالة في القصص *On Fiction* لصامويل جونسون المنشورة في مجلة رامبلر *Rambler 4*، أو مقالة تأملات في الكتابة الأدبية الأصلية *Conjectures on Original Composition* لإدوارد يونج Edward Young صيغة واحدة من صيغ عديدة في ذلك الوقت. فكان التصدير والإهداء والخاتمة والرسائل اللغوية والترجمات والمراجعات النقدية وكتب المختارات الأدبية والسير المكتوبة في شكل مذكرات والرسائل الشخصية والأعمال الأدبية نفسها (من ذلك ملاحظات أوستن Austen على فن الرواية داخل نص روايتها نورثانجر آبي *Northanger Abbey*)، كانت كلها تمثل سياقات تتيح للخطاب النقدي أن يزدهر خلالها.

كان من الأساليب والأجناس الأدبية ما هو أيسر من غيره وأكثر شيوعاً، وبصفة عامة، كانت الأشكال النقدية الرصينة المتخصصة - مثل الرسالة الفلسفية والحوار العلمي والرسالة الشعرية عالية الثقافة - أقل انتشاراً بين النساء عن غيرها من الصيغ المحددة وأسباب هذا واضحة. فبسبب نقص التعليم للنساء في تلك الفترة، كان نادراً ما تتكون لدى النساء خلفية في الأدب واللغات الكلاسيكية الضرورية للمشاركة في المناقشات واسعة الثقافة، والمناظرات التي تتناول أمور فقه اللغة مثلاً. وحتى في هذا الميدان يجدر ملاحظة أن هناك استثناء لبضع نساء نجحن في ترك علامة بارزة. فقد كانت السيدة الهولندية المثقفة آنا ماريا فان شورمان Anna Maria Van Schurman في القرن السابع عشر (١٦٠٧-١٦٧٨)، والمعروفة لمعاصريها بلقب 'نجمة أوترخت'، وكانت تشتهر عبر أوروبا بإنجازاتها اللغوية غير العادية - فإلى جانب تعلمها كل اللغات الحديثة، علمت نفسها العبرية، واليونانية، واللاتينية، والعربية، و الكلدانية، والسيريانية، والإثيوبية، كما ألقت بحثاً في قواعد عدة لغات - وقد ألهمت أعمالها الفذة عدداً من باحثات القرن الثامن عشر. فباحثة الآداب الكلاسيكية الشهيرة آن ليفيفر داسيه Anne Lefevre Dacier (١٦٥٤-١٧٢٠) على سبيل المثال، قامت بترجمة الإلياذة والأوديسا إلى الفرنسية عام ١٧١١، كما شاركت مشاركة قوية في (المعركة بين القدماء و المحدثين) وذلك بنشر *Homere defendu contre l'Apologie* عام ١٧١٦. (وقد اشتهرت ترجماتها اليونانية لدرجة أن فيلدنج نفسه، بعد نحو ثلاثين سنة من وفاتها، قدم التقدير والتناء 'للسيدة داسيه' العظيمة في روايته *توم جونز Tom Jones*) (١٠) وكانت الإنجليزية المعاصرة لها إليزابيث إلستوب Elizabeth Elstob (١٦٨٣-١٧٥٦) يطلق عليها أحياناً 'الربة الساكسونية ربة الإلهام' Saxson Muse (*) من الباحثات المتميزات كذلك: فبعد ترجمة كتاب إيلفريك Aelfric محاضرة إنجليزية ساكسونية في يوم ميلاد سان جريجوري *English-Saxson Homily On the Birthday of St. Gregory* (١٧٠٩)، أصدرت أول كتاب في القواعد النحوية الإنجليزية الأنجلوساكسونية مبادئ القواعد النحوية للغة الأنجلوساكسونية...مع دفاع عن دراسة الثقافات الشمالية القديمة. *Rudiments of Grammar for the English-Saxson Tongue ...With an apology for the study of Northern Antiquities.* وكشف عن معرفة إلستوب الواسعة بالشعر الإنجليزي،

(١٠) Fielding, *Tom Jones*, bk 7, ch12. p.3.

(*) ميوز إحدى الرباب التسع الشقيقات اللاتي يحمين الغناء والشعر والعلوم في الميثولوجيا الإغريقية. (المترجم)

ويستحق التقدير بسبب دفاعه عن الدراسات الأنجلوساكسونية ضد الثقافات النقدية لسويقت، الذي كان يرى أن هذه المعرفة تحذلّق لا طائل من ورائه. وهناك طائفة أخرى من النساء الموهوبات سرن على درب داسيه وإستوب مثل كونستانتيا جريرسن Constantia Grierson (١٧٠٦-١٧٣٣)، فعلى الرغم من ميلادها في أسرة أمية فقيرة، فقد أجادت اليونانية واللاتينية، وأعدت للنشر كتب فيرجيل Virgil وتيرنس Terence وتاسيتوس Tacitus في عشرينيات القرن الثامن عشر. أما إليزابيث كارتر Elizabeth Carter (١٧١٧-١٨٠٦) وهي صديقة لصامويل جونسون، فأصدرت طبعة محققة من الإيكتوتس Epictetus عام ١٧٥٨. وفي عام ١٧٨١، نشرت آن فرانسيس Ann Francis (١٧٣٨-١٨٠٠) ترجمة شعرية كاملة لـ أنشودة سليمان Song of Solomon، مع هوامش تاريخية ونقدية عن العبرية القديمة.

كذلك أصدرت العديد من النساء في النصف الثاني من القرن، كتباً رفيعة المستوى عن شكسبير. نشرت الروائية تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox (١٧٢٩-١٨٠٤) دراسة في مصادر مسرحيات شكسبير بعنوان شكسبير مفصلاً Shakespeare Illustrated عام ١٧٥٣. ولقد أعجب صامويل جونسون بصفة خاصة بهذا العمل، واعتمد عليه بشدة (دون الإشارة له) في كتابه المدخل إلى شكسبير Preface to Shakespeare أما كتاب مونتاجو عبقرية شكسبير وكتاباته The Writings and Genius of Shakespeare (١٧٦٩) فكان في الأساس هجومًا على فولتير Voltair، الذي اعتبر شكسبير في مستوى أدنى من الكلاسيكيين الجدد الفرنسيين، كما أنه، في رأيها، أساء ترجمة مقاطع مهمة معيّنة في المسرحيات. وفي عام ١٧٧٥ نشرت إليزابيث جريفت Elizabeth Greffith (١٧٢٠-١٧٩٣) دفاعها المطول عن شكسبير في كتابها دراسة الأخلاق في مسرحيات شكسبير The Morality of Shakespeare's Drama: Illustrated

تبقى حقيقة أن هذه الرسائل المطولة كانت نادرة. أما الرسائل الشعرية، والحوارات النقدية، والمقالة التقليدية نفسها (في مقابل المراجعات النقدية أو التصديرات) فكانت في تلك الفترة ذكورية في الأساس. وقد نشرت جوديث مادن Judith Madan (١٧٠٢-١٧٨١) تطور الشعر The Progress of Poetry عام ١٧٣١ وهي مقالة شعرية من ٢٦٤ بيتًا عن تطور الشعر من هوميروس Homer إلى أديسون Addison، سبقت بها بنحو عشرين عامًا قصيدة جراي Gray عن الموضوع ذاته التي تحمل عنوانًا مماثلًا، ولكن يبدو أنه لم تحتذ بها كاتبات أخريات. كان عمل إليزابيث مونتاجو القصير ثلاثة حوارات بين

الموتى *Three dialogues of the Dead* عام ١٧٦٩ (ويضم حوارًا رائعًا بين بلوتارك Plutarch وبائع كتب حديث عن اختلاف الذوق) وكتاب كلارا ريف تطور الرومانسة (١٧٨٥) هما الوحيدان بين الأعمال الأدبية التاريخية التي كتبها نساء في تلك الفترة في شكل حوارى.

وعلى فترات متقطعة، كانت النساء تنشر مقالات نقدية منفصلة أو مقالات هجومية عنيفة، لكن ذلك كان نادرًا، وكانت تنشر بلا توقيع. فقد نشرت إليزابيث هاريسون Elizabeth Harisson (١٧٥٦) كتيلاً للدفاع عن جاى بعنوان خطاب للسيد جون جاى عن مأساته المسماة 'الأسرى' *A Letter to Mr. John Gay On His Tragedy Call'd 'The Captives'*، عام ١٧٢٤ مستخدمة الخطاب الخاص ستارًا لعرض آرائها. كذلك الروائية سارة فيلدنج Sarah Fielding (١٧١٠-١٧٦٨) نشرت عملها المهم ملاحظات على رواية كلاريسا *Remarks on Clarissa* عام ١٧٤٩ دون توقيع. أما الناقدة المحررة آنا لائيتيا باربولد Anna Laetitia Barbauld (١٧٤٣-١٨٢٥) فقد اشتركت، قبل زواجها، مع أخيها جون أيكين John Aikin فى إصدار مجموعة مقالات بعنوان قطوف نثرية متنوعة *Miscellaneous Pieces in Prose* (١٧٧٣)، كانت تضم مقالات قصيرة عن الكوميديا والرومانسية، ومقالة أطول عن مسرحية دافينانت Davenant جونديبيرت Gondibert، وهى تأملات ذات صلة غير واضحة بفكر بيرك، عن اللذة المستمدة من الأشياء المخيفة. كما يحتوى الكتاب على تعليقات على ألف ليلة وليلة *Arbian Nights*، وقلعة أوترانتو *Castle of Otranto*، ونصوص أخرى تمثل الذوق المعاصر آنذاك. مع ذلك لم تميز باربولد إسهاماتها عن إسهامات أخيها وظهر اسمها على الغلاف بالحروف الأولى أ.ل. أيكين A. L. Aikin. ولم تجرؤ امرأة على كتابة المقال المستقل أو إنتاج عمل بالغ الأهمية إلا مع نهاية القرن. فمقال جيرمين دى ستال Germaine de Staël مقالة القصص *Essai sur Les Fictions* (١٧٩٥) يشرح ما تملكه الرواية من قوة على معالجة الوجدان الإنسانى وفهمه بدقة. ويظل هذا المقال من أثرى ما كتب فى نقد الأجناس الأدبية فكرًا وأبعدها أثرًا. إلا أن معظم الكتابات النقدية النسائية مرتجلة - أوحى عشوائية - أسلوبًا وموضوعًا، وقد فقد معظمها بلا شك. وتميل النساء إلى العمل فى فروع النقد الهامشية، فالمراجعة النقدية القصيرة أو المقالة المرتجلة - التى تنشر دائمًا بلا توقيع - من أكثر أنواع النقد الأدبى النسائى شيوعًا خلال القرن. فنشرت إليزا هايوود مقالات متفرقة عن شكسبير وغيره من الشعراء فى مجلة المراقبة *Female Spectator* فى أربعينيات القرن الثامن عشر، وقدمت فرانسيس بروك مراجعات نقدية لعروض حية فى العائس *The Old Maid* فى خمسينيات القرن الثامن

عشر (وبمراجعتها لرؤية جاريكتيت Garrick-Tate المهذبة تهذيباً مغالى فيه **للملك لير King Lear** عام ١٧٥٦، إذ كانت بروك من أوائل النقاد الذين نادوا بالعودة لنصوص شكسبير الأصلية).

أما تشارلوت لينوكس فقدمت مراجعات نقدية للكتب لمجلة **متحف المرأة Ladies Museum** (١٧٦٠-١٧٦١)، وكذلك فعلت ماري وولستونكرافت (١٧٥٩-١٧٩٧)، وماري هيز Mary Hays (١٧٦٠-١٨٤٣) لمجلات: **المراجعة التحليلية Analytical Review**، والمراجعة الشهرية **Monthly Review** في نهاية القرن. وعلى مستوى القارة نجد لويز أدلجوند فيكتوريا جوتشيد Luise Adelgunde Victoria Gottsched (١٧١٣-١٧٦٢)، وهي زوجة الناقد النيوكلاسيكي neo-classical الألماني الأشهر يوهان كريستوف جوتشيد Johan Christoph Gottsched، قد شاركت، حتماً مع زوجها، في صحيفته الأدبية **Die Vernünftigen Tadelinnen** (على غرار **سبكتاتور The Spectator**) في عشرينيات القرن الثامن عشر، على الرغم من أنه لا يمكن تحديد قدر إسهامها على وجه الدقة. وفي ثمانينيات القرن الثامن عشر و تسعينياته، مرة ثانية في ألمانيا، أصدرت كل من صوفي فون لاروش Sophie Von La Roche (١٧٣١-١٨٠٧) و صوفي ميرو Sophie Mereau (١٧٧٠-١٨٠٦) ملاحظات نقدية دورية لإصداريهما المهمين **Pomona Fur Deutschlands Tochter** (١٧٨٣-١٧٨٤) و **Kalathiskos** (١٨٠١-١٨٠٢).

وكانت كتابة التصدير للمجموعات الأدبية الشهيرة أو للمترجمات، تخصصاً نسائياً آخر. وباعتباره شكلاً ثانوياً أو 'تابعاً'، يظهر أن التصدير - مثله في ذلك مثل المقال النقدي غير الموقع - يتيح للمرأة الكاتبة مساحة لنوع من التدخل النقدي الهجومي، الذي قد لا يتيح شكل آخر. كان التصدير شائعاً بصورة خاصة في الأعمال المسرحية؛ وربما يرجع ذلك إلى أن العديد من النساء محترفات الأدب قد دخلن مجال العمل كممثلات أو كاتبات للمسرح. فقد قدمت أفرا بين Aphra Behn (١٦٤٠-١٦٨٩) تصديرات لا تنسى للطبعات المنشورة لمسرحياتها في سبعينيات القرن السابع عشر، وتحتوي مقدمتها لمسرحية **العاشق الهولندي The Dutch Lover** (١٦٧٣) على مقارنة رائدة بين جونسون و شكسبير. وقد سارت الممثلة و الكاتبة المسرحية سوزانا سينتليفير Susannah Centlivre (توفيت عام ١٧٢٣) على درب بين، فقدمت عدداً من الكتابات التصديرية والإهداءات القوية خلال عملها، منها واحد لترجمتها لمسرحية موليير Moliere **حيل الحب Love's Contrivance** (١٧٠٣) وقامت فيها بتحليل الاختلاف بين الذوق الفرنسي والذوق الإنجليزي. وقد اختارت ريكوبوني

الموضوع نفسه فيما بعد، على الضفة الأخرى من القناة الإنجليزية، في مقدمة كتاب المسرح الإنجليزي الجديد *Nouveau Theatre Anglais*، يضم مجموعة من المسرحيات الكوميدية الإنجليزية المعاصرة، قامت هي بتحريره عام ١٧٦٨.

كانت الكتابات التصديرية للأعمال الشعرية والروائية قليلة، ولكن يمكن الإشارة إلى عدة أمثلة مهمة لها. ففي ١٧٣٧ قدمت إليزابيث كوبر Elizabeth Cooper (١٧٣٥-١٧٤٠) مقدمة منهجية مطولة لكتاب مكتبة ربات الشعر *The Muses Library*، وهو مجموعة قصائد من الشعر الإنجليزي، قامت خلالها بتتبع نظم الشعر الإنجليزي منذ شكله البدائي عند تشوسر Chaucer حتى تصل إلى مرحلة التطوير مع سبنسر Spenser ودانييل Daniel (ويعتقد أن تشاترتون Chatterton عرف كتاب كوبر، ورجع إليه أثناء حادثة تلفيق مخطوطات راولي Rowly الشهيرة).^(١١) أما أنا باربول فقد بذلت جهداً كبيراً لإنتاج عدد من الكتابات التصديرية في نهاية القرن، إذ قامت بتحقيق شعر أكسنيد Akenside و كولنز Collins في عامي ١٧٩٥ و ١٧٩٧، كما كتبت مقدمات نقدية وسيرية لمراسلات ريتشاردسن Richardson's Correspondence عام ١٨٠٤، ووضعت مقدمات لسلسلة الروائيين البريطانيين *British Novelists* المكونة من خمسين مجلداً عام ١٨١٠. وقد شكلت هذه الأخيرة، مع مقالة ريتشاردسن، نوعاً من الكتابة التاريخية المبكرة، حتى إن سير والتر سكوت Sir walter Scott اعتمد بشدة عليهما معاً في كتابه حياة كتاب الرواية *Lives of the Novelists* (١٨٢١-١٨٢٤). وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن الروائيات قد كتبن تصديرات لأعمالهن الروائية : مثل النشرة *Avertissement* المتحمسة التي كتبتها فرانسواز دي جرافيني Françoise de Graffigny (١٧٤٧) توضح فيها أن موضوع قصصها مناهض للاستعمار. وكذلك تصدير فرانسيس بيرني Frances Burney لروايتها *Evelina* (١٧٧٨) تدین فيه المحاكاة الرخيصة لدى بعض الأدباء، يستحق هذان العملان أن يكونا عمليين نقديين منفصلين بارزين دون النظر لما يقدمان له.

في عام ١٧٩٨، قدمت الكاتبة المسرحية الاسكتلندية جونا بايلي Joanna Baillie (١٧٦٢-١٨٥١) مقدمة نقدية طموحة ومطولة بصورة غير عادية لمسرحيتها اللعبي على المشاعر الملتهبة *Plays on the Passions*، قامت فيها بتحليل 'المشاعر' المختلفة التي تثيرها المأساة والملهاة، كما قدمت تفسيراً نفسياً موجزاً في سياق الدفاع عن المشاهد المسرحية المثيرة. وكتبت أن المأساة كانت تثير 'الفضول المتعاطف' لدى المشاهد، وتقدم

"رؤية أكثر اتساعاً للطبيعة الإنسانية". بينما تكشف الملهاة، بتركيزها على الحب، عن 'القلب الإنساني' بكل تعقيداته، فالمسرح في حد ذاته هو المدرسة التي يجب تعلم الحكمة الأخلاقية فيها. أما المعاصرة للدود هنا مور Hannah More (١٧٤٥-١٨٣٣)، فلم تتفق معها في أى من هذه الآراء. إذ إن مقالة مور ذات المنحى الأخلاقي الشديد ملاحظات حول تأثير العروض المسرحية فيما يتعلق بالدين والأخلاق *Observations on the Effect of Theatrical Representations with Respect to Religion and Morals* تدعو إلى حظر جميع العروض المسرحية. ومن المفارقات العجيبة، أن هذه المقالة ظهرت للمرة الأولى كتصدير لمجموعة الأعمال المسرحية لمور نفسها عام ١٨٠٤. إلا أنها، على الرغم من غرابة السياق، تبقى دعوة عنيدة لمناهضة الكتابة المسرحية. أما ملاحظات مور حول الفروق بين قراءة المسرحيات ومشاهدتها على خشبة المسرح فلها أهمية خاصة، إذ نراها تقر بأسى بأن قوة التمثيل من شأنها أن تجعل الأداء المسرحي 'أقرب ما يكون للحقيقة'، مما يخلق نوعاً من الافتتان. ويكون من أثر ذلك إحداث حالة من 'النشوة المذهبة للهمة لدى المشاهدين' (١٢).

غير أن أكثر الكتابات الافتتاحية وضوحاً وتمثيلاً لهذه الفترة، كانت بلا شك أعمال إليزابيث إنشبولد (١٧٥٣-١٨٢١)، التي كتبت أكثر من مائة مقالة تمهيدية لسلسلة المسرح البريطاني *British Theatre* التي نشرتها لونغمان في خمسة وعشرين مجلداً (١٨٠٦-١٨٠٩). هذه الملاحظات البيوجرافية والنقدية لا يعرفها إلا قلة اليوم، لكنها أمثلة للنقد التطبيقي، يمكن مقارنتها - في دقة الملاحظة، والأسلوب، والاتساع الفكري - بكتابات جونسون. كانت إنشبولد متشبثة برأيها مثل هنا مور، كتبت: "هنري الرابع *Henry IV* مسرحية يعجب بها كل الرجال وتكرهها معظم النساء، أما مسرحية أديسون كاتو *Cato* فمع أنها مسرحية وطنية بلا شك، تعيبها مشاهد الحب التافهة". كانت ترى أن أوبرا الشحاذ *The Beggar's Opera* ملهاة ممتازة، إلا أن بها توجهها مهلكا يغري بالشر، لكن خبرة إنشبولد الشخصية كممثلة مسرح قادتها إلى بعض الأحكام الطريفة غير التقليدية. فكانت ترى أن مسرحيات سينتيليفر أكثر نجاحاً عند عرضها على خشبة المسرح من مسرحيات كونجريف *Congreve*. أما مسرح كولي سيبير *Colley Cibber* فكان هناك إصرار على بخس قيمته، كتبت إنشبولد أن "العديد من النقاد المعروف عنهم حسن التمييز يفتخرون بمعرفتهم بلون المسرح الذي ينبغي على الجمهور أن يحبه، أما سيبير فكان الكاتب المسرحي المحظوظ الذي:

يعرف عمومًا ما يمكن أن يحبه الناس، بغض النظر عما ينبغي عليهم أو لا ينبغي. وإذا كان سيبير يقدم لجمهوره ما يحبون، فإنه كذلك يقدم لهم ما يحفز عقولهم، وهو في المشاهد التالية يشغل قلوبهم تمامًا في كل حدث، حتى لأن العقل لا يفكر بالمرّة في الأحداث غير المنطقية التي تتابعها الحواس في شغف. (١٣)

إذا أخذنا عينة عشوائية من مقالات إنشبولد نادرًا ما نجد واحدة منها تقصر عن جذب الاهتمام، وإذا أخذناها مرتبة زمنيًا فسنجد أنها تمثل إنجازًا فكريًا بارزًا - فهو بحق، في جوهره، أول تاريخ نقدي للمسرح الإنجليزي من عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر.

عرضنا فيما سبق الأشكال 'الرسمية' للنشاط النقدي - الكتب المنشورة، المراجعات النقدية، التصديرية وغيرها - مع ذلك ينبغي أن نلاحظ أن العديد من الإسهامات النقدية النسائية المتميزة خلال القرن، كانت في سياقات غير رسمية وأكثر تلقائية. فهناك تأملات وتحليلات حول الكتب والأشعار يمكن أن نجدها، على سبيل المثال، متناثرة بين الرسائل الشخصية النسائية، والصحف والأوراق الخاصة. هذا النوع من التعليق الارتجالي الخفي المعاصر، على الرغم من طبيعته المؤقتة فيما يبدو، يكون له أحيانًا أثر فوري مدهش. كما يمكن اعتبار المراسلات في حد ذاتها شكلًا من أشكال التدخل النقدي. على سبيل المثال كانت القارئات يكتبن أحيانًا للأدباء مباشرة، وتكون لرسائلهن نتائج مثيرة. ففي عام ١٧٤٩، فور نشر الطبعة الأولى من كلاريسا، كتبت الليدي برادشي Lady Bradshaigh (دورثي بيلنجهام Dorthy Bellingham) إلى صمويل رتشاردسن تشكو من سهولة توقع أحداث الرواية، وتنصحه أن يستبدل بنهايتها المتوقعة - أن تموت البطلة - أن تتزوج ممن اغتصبها. وقد رفض رتشاردسن هذا الاقتراح الذي يستدعي تغييرًا جذريًا، لكنه قام بعمل تغييرات عديدة في الطبعات اللاحقة من الرواية، حتى يحبط بعض أوجه النقد التي أثارها برادشي. وأثارت ريكوبوني معركة شهيرة مع لاكلو Lacos مؤلف *Les Liaisons Dangereuses*، عندما كتبت له عام ١٧٨٢ تدين شخصية في الرواية هي مدام دي ميرتيو Madame de Meriteuil على أسس أخلاقية ونسائية. وقد أجابها إجابة مطولة، ونشر - دون إذن منها - ما تبع ذلك من رسائل بينهما في طبعة عام ١٧٨٧ من روايته (وقد احتجت ريكوبوني على

ذلك، غير أنها ربما استمتعت بالمناظرة سرًا: إذ إنها قامت بمناقشات مماثلة بالمراسلة مع ديدرو Diderot و جارريك Garrick). كان شكل 'خطاب للمؤلف' يبدو كأنه قد أطلق لدى عدد من الكاتبات العنان لرغبة دفيئة لإعادة كتابة النصوص 'الذكورية'. وتحقق هذا الخيال أحيانًا على أرض الواقع. فقد قدمت إليزابيث - الليدى إيشلين - Lady Echlin (١٧٠٤-١٧٨٢)، وهى شقيقة الليدى برادشى، نسخة معدلة من كلاريسا (لم تنشر قبل عام ١٩٨٢) وفيها تحاشت البطلة أن تغتصب ونجحت فى هداية من حاول خداعها. وفى أواخر القرن، أعادت الروائية آن إيدن Anne Eden (حوالى عام ١٧٩٠) كتابة رواية جوتة آلام فرتر *The Sorrows of Young Werther* من منظور الزوج ألبرت، مؤكدة على صفات التعاطف فيه. على حين نشرت آن فرانسيس Ann Francis رسالة شعرية من تشارلوت إلى فرتر *A Poetical Epistle from Charlotte to Werther* (١٧٨٨) بتركيز على وجهة نظر بطلة جوتة.

وأخيرًا، يجب ألا ننسى أن بعضًا من أهم الكتابات النقدية النسائية فى تلك الفترة لم تدون على الإطلاق. كان نساء القرن الثامن عشر 'يتحدثن' عن الأدب إذ لم يكن متاحًا لهن دائمًا أن يكتبن عنه. فالصالونات الأدبية ونوادر المتقفات انتشرت وزاد تأثيرها بمرور سنوات القرن. ففي إنجلترا، كانت إليزابيث مونتاجو تُعرف بين معاصريها بأنها ملكة المتقفات *The Queen of the Blues*؛ إذ كانت على رأس باقة أدبية متميزة خلال ستينيات القرن الثامن عشر وسبعينياته. كذلك كانت إليزابيث كارتر Elizabeth Carter ومارى ديلانى Mary Delany (١٧٠٠-١٧٨٨) و هيستر مولسو شابون Hester Mulso و Chapone (١٧٢٧-١٨٠١) و كاثرين ماكولى Catherine Macaulay (١٧٣١-١٧٩١) و هنا مور، من الرائدات المتقفات النشيطات. أما عن أهم رائدات الصالونات الفرنسية فلدينا: كلاودين- ألكسندر جوريه دى تينسن Claudine-Alexandre Guerin de Tencin (١٦٨٢-١٧٢٦)، مارى-تريز جوفرى Marie-Therese Geoffrine (١٦٩٧-١٧٧٧)، إميلي دو شاتيليه Emilie du Châtelet (١٧٠٦-١٧٤٩)، جولى دو ليسبيناس Gulie de Lespinasse (١٧٣٢-١٧٧٦)، سوزان نكر Suzanne Necker (١٧٣٩-١٧٩٤)، وأخيرًا ابنة نيكى جيرمين دى ستال. نشأت الصالونات، بشكل أو بآخر، لاحقًا فى ألمانيا، ومع ذلك، كما تشير خطابات ويوميات صوفى فون لاروش ودوروثى شليجل Dorothea Schlegel (١٧٦٣-١٨٣٩) وكارولين (شليجل) شيلنج Caroline (Schlegel) Schelling (١٧٦٣-١٨٠٩) وراهيل فارناجين Rahel Varnhagen (١٧٧٧-١٨٣٣)، بدأ النساء فى خلق مكانة مماثلة لأنفسهن فى مجتمع الأدب الألمانى بحلول نهاية القرن.

وعلى الرغم من أنه ليس نقداً بأى معنى تقليدى فإن الدعوة غير الرسمية لدى نساء الصالونات كان لها دورها فى تشكيل الذوق الأدبي. حيث أسهمت دائرة المعجبات بأدب ريتشاردسن مثلاً (بينهم هيوستن شابون ومارى نيلان) إسهاماً كبيراً فى نشر وتوطيد المكانة الأدبية لهذا الأديب فى أربعينيات القرن الثامن عشر وخمسينياته. وكانت سوزان نكر من أكبر مؤيدى روسو. وفى ألمانيا كانت شخصية راحيل فارنا جين الكاريزمية، التى أدارت واحداً من أهم الصالونات الأدبية فى برلين فى نهاية القرن نفسه، هى من أرست وحدها المكانة الأدبية لجوته بوصفه العبقريّة المهيمنة على الأدب الأوروبي بعد صدور كتابه سنوات التكوين الأولى لويلهلم مايستر *Wilhelm Meister's Apprenticeship* فى عام ١٧٩٦. إذن، عندما تعذر دخول النساء إلى 'جمهورية الأدب' الرسمية، كانت حوارات الصالونات هى متنفسهن، أى وسيلتهن فى تفريغ طاقتهن الفكرية العدوانية. وقد اعترف صمويل ريتشاردسن، كارهاً، بمكانة إليزابيث مونتاجو، خصمه فى عدد من المعارك الكلامية، فقال إنها "مرأة فذة، ذات حديث مسترسل ثرى بالمعانى".^(١٤)

إذا أردنا صورة كاملة للنقد النسائى فى القرن الثامن عشر، فلن يكفى أن نعدد 'أنواع' ما أبدعته النساء من نقد. إذ يلزم أن نعلق على ما يمكن أن نسميه بالمشكلة النظرية فى النقد النسائى. كان وجود النساء فى 'جمهورية الأدب' جديداً و ضعيفاً، فكيف تشكلت آراؤهن النقدية؟ وما أوجه الاختلاف فى القيم الأدبية بين النساء والرجال؟ وأى أثر أحدثه نقد هذه الأقلية فى التطورات الكبرى فى الفكر النقدي المعاصر لها. نبدأ بفحص بعض التيمات المميزة للنقد النسائى فى القرن الثامن عشر. وسنولى أهمية خاصة لتلك السمات التى تميزه عن عموم النقد 'من إيداع الرجال'. وفى الخاتمة نعالج موضوعاً أشمل، وهو الأثر التاريخي.

منذ أواخر القرن السابع عشر، كان الموضوع الأثير لدى النساء هو الاحتفاء بالعبقرية الأصلية 'غير المتعده'، مع رفض تعلم ما سبق (من قواعد وتراث) ، والزخرف التعبيري. وليس هذا بغريب فى تلك الفترة، إذا علمنا أن عدداً كبيراً من الناقداً لم يتلقين تعليم القواعد الأدبية على يد معلم ولا درس أصول البلاغة الكلاسيكية. ومن ثم، حولت الكاتبات نقص المعرفة إلى فضيلة. تحكى مرجريت كافندش Margret Cavendish، دوقة نيوكاسل (١٦٢٣-١٦٧٣)، عن سنى عمرها الأول فتقول "لست أندم على أنى لم أنفق وقتى فى تعلم التراث، لأن تنطق كتابتى بالبصيرة خير من أن تتم عن ذاكرة حافظة".^(١٥) وتكاد

Blunt, *Queen of the Blues*, II. P. 166. (١٤)

Cited in Mahl and Koon, *The Female Spectatore*. pp. 136-7. (١٥)

تجمع كل كاتبة على أن العبقرية الشعرية الحقيقية لا تنبع من معرفة بالكتب أو الإسراف في الاهتمام بما يصح وما لا يصح، بل من الفيض التلقائي للمأحية الأصلية وسعة الخيال.

وتدفع أفرا بن Aphra Behn بالقول نفسه فتقول إن " مسرحيات شكسبير الخالدة أسعدت الدنيا أكثر من أعمال جونسون ؛ "لأن شكسبير (بخلاف جونسون) لم يتعلم اليونانية واللاتينية"، فلم "يكن نصيبه من هذا الوزر بأكثر من نصيب النساء". إذ إن "قواعد الوحدة الصارمة" المستقاة من الأدب الكلاسيكي كانت عديمة النفع، كما كتبت بنبرة ساخرة "أرى أنه خير لمن يشغلون عقولهم بأى قواعد للمسرحية بخلاف ما يجعلها لطف وما يجنبها البذاءة، أن يوجهوا جهدهم لاستكمال ما نقص من المعرفة الإنسانية باللعبة الإنجليزية القديمة 'لونج لورانس' (*) (١٦). وفي الفترة نفسها كتبت سوزانا سنتليف أن نقاد الكلاسيكية الجديدة لهم أن "يهتموا ما شاء لهم الاهتمام بالزخارف وأن يجعلوا قواعد أرسطو أهم مكونات المسرحية، ولكن "هيهات أن يقنعوا الناس بهذا الرأي، فليس أحب للناس من الفكاهة المحلاة بالمأحية والمكسوة بالبساطة والحيوية". (١٧)

إن هذا التمثيل غير الواعي لنموذج شكسبير - بوصفه المثال الأعظم للعبقرية 'غير المتعده' - يسرى في الكتابات النقدية للنسائية في القرن الثامن كخيطة من الذهب. إذ ترى إليزابيث مونتاجو مثلاً أن مسرحيات شكسبير تحتشد بلحظات العبقرية حتى "لا نكاد نحتاج إلى دليل على أن شكسبير لم يستعن في إبداعها بشيء يتضمنه أى كتاب فى 'فن الشعر' ". إن عدول الشاعر عن القواعد جعله " [يرقى] إلى أخطاء لا يجرؤ ناقد حقيقى أن يعدلها". (١٨) وذهبت تلميذة مونتاجو، إليزابيث جريفت، إلى أبعد من ذلك فقالت إن شكسبير فاق الكتاب اليونانيين والرومان مجتمعين، سواء فى الأخلاقى والملحمى والمسرحى والوعظى والتاريخى جميعاً. "وعلى الرغم من التسليم لتفوق اللغات الميثة على لغتنا، فإن أدينا، فى جانب اللغة قادر على مضارعة ما كتب بأى من 'الأساليب' القديمة بما لديها من نعوت مركبة أو مفككة، وعبارات الوصف أو المجاز". إن 'حيوية المشاهد' فى مسرحيات شكسبير، حسب قول جريفت، تفوق 'اللغة الميثة'، كما يقدم الحدث المعروض على كلمات الوعظ، أو التمثيل على

(*) تقصد الكاتبة أن ما يفعلون ضرب من العبث فاللعب فى لونج لورانس، حسب معجم رايت للهجة الإنجليزية، يعنى ألا تفعل شيئاً. والقديس لورانس هو القديس الذى يرمز للكسل. (المترجم)

Behn, preface to *The Dutch Lover* (1673) (١٦)

Centlivre. preface to *Love's Contrivance*. (1703). (١٧)

Montagu, *Writings*, pp. xxxii-xxiii (١٨)

الخطاب".^(١٩) وكانت جريفت تهتم اهتماماً خاصاً بجوانب التنوع الشكلي، بل الجوانب النسوية في إبداع شكسبير: فقد كتبت، قبل كيتس Keats بخمسين سنة أن "أدينا" لم يقتصر على جوهر الشخصيات، بل نوعها، أنوثتها وذكورة".^(٢٠)

وقد غذى وجود عبقریات أخرى فطرية خطأ مماثلاً من كتابات المديح. فعلى سبيل المثال، في نهاية القرن نجد إصراراً من الناقداً على تفضيل رتشاردسن على فيلدنج، ويعود جانب من ذلك إلى أن رتشاردسن كان معروفاً بأنه أقل تعليماً، ومن هنا كان أقرب للنساء من غريمه. فقد كتبت أنا باربولد في مقدمتها لمراسلات رتشاردسن أن هذا الأديب يجسد "المواهب الطبيعية التي شقت طريقها للتميز، على الرغم من ضغط الظروف الصعبة ومعوقات النشأة المتواضعة والافتقار للتعليم اللبيرالي". وتشير الكاتبة بفخر إلى أن رتشاردسن لم يتحدث من اللغات سوى الإنجليزية، "وحتى الفرنسية" لم يكن يعرفها. ولأسباب مماثلة، امتدحت ناقدات لاحقات روبرت بيرنز Robert Burns وغيره من الشعراء 'الريفيين'.

ولا عجب ألا تميل النساء إلى الكتاب أصحاب الأساليب الفخمة التي تتم عن تصنيع في إظهار المعرفة. أسرت إليزابيث مونتاجو في سلسلة من الخطابات إلى إليزابيث كارتر أن نثر صمويل جونسون مفتعل ويكتب كأنه من وجهاء جبل البارناس؛ إذ يحشر في مقالاته الكثير من "الزخارف العلمية" حتى إن خير تسمية لما يكتب هي 'افتعال الكتابة' وليست كتابة. وينبغي أن نذكر هنا أن هذا الهجوم على استخدام المفردات اللاتينية غالباً ما كان يبلغ حد الشوفينية. إذ تؤكد ماريا إدجورث Maria Edgeworth (١٧٦٨-١٨٤٩) في مؤلفها رسائل إلى الأدبيات Letters for Literary Ladies (١٧٩٥) أن كتابات النساء أبهى من كتابات الرجال ذلك أنها 'براء من أجهزة التعليم الكنيية'.

وفيما يخص الأجناس الأدبية كانت النساء أميل إلى تفضيل القصة والمسرحية والمقال السيار على الشعر - ذلك لأن الأساليب الشعرية السائدة كانت منشربة بالإحياءات الذكورية والنخبوية. ولم تبد الناقداً اهتماماً يذكر بالملحمة وغيرها من الأجناس الأدبية الكلاسيكية ذات المكانة الرفيعة. وعلى الرغم من ارتباطهن بفكرة العبقرية، لم يشاركن المعاصرين من الرجال الولع بالشعر السامي، (فقليل من نساء القرن الثامن عشر من كتب شيئاً عن شاعر مثل ملتون Milton). وعلى وجه العموم، كانت النساء تفضل 'الذكاء

(١٩) Griffith, *Morality*, p. 481

(٢٠) Ibid., p. 481.

الفطري، والسهولة - أو ما يمكن تسميته بالرؤية الشاعرية المروضة - على الشطحات الخيالية والعاطفية. فدعوات الوحي والرؤى الغيبية والكهنوتية كانت تثير فيهن الريبة. وهذا الرفض للصيغ الكهنوتية سيكون له نتائج مثيرة في نهاية القرن: فعلى خلاف المتوقع، كانت النساء لا يجدن في الغالب توافقاً مع العناصر الحاملة والطنانة في الرومانسية. وثمة منطق جنسي في هذا النفور، فالنساء كرهن الأنانية والغرور الذكوري في الخطاب الرومانسي عالي النغمة - مثل تقديس 'السمو المرتبط بالأنثى' عند وردزورث. فلم يكن بوسع النساء أن يقبلن ما ينطوي عليه من 'لا عقلانية'. فإذا كن، غالباً، موضع اتهام بالشطحات غير العقلانية، فلا حاجة لهن بأسلوب شعري يعلى قدر هذه الجوانب على غيرها.

أما الأجناس الأدبية الأقرب للناس وأكثرها شيوعاً، كالمسرحيات والمقالات والقصص النثرية، فقد حازت مطلق القبول النسائي. فالمسرح، كما تقول جونا بايلي، يخاطب 'طبقات المجتمع الدنيا' مباشرة أكثر من أي جنس آخر فيما عدا الموالم الشعبي، ومن هنا تأتي قيمته بوصفه أداة للتوجيه الأخلاقي. ولم تكن بايلي ترى فائدة ترجى من كتابة المسرحية المقروءة التي تخاطب نخبة معينة، وتقول لو أن مسرحياتها تم أدائها على نحو أوسع "لوصلت كلمات الإعجاب الثقافية غير المثقفة الصادرة عن المتفرجين من العامة وغير المتعلمين إلى قلبي، واحتلت منه مكانة أثيرة".^(٢١) ولأسباب مشابهة، احتقت النساء بالمقال السيار، فقد كان لأسلوب المقال المرح غير المتكلف جاذبية خاصة للكاتبات، وقد وصل هذا الأسلوب إلى حد الكمال على يد أديسون ودي ستال في مجلتي تاثير وسبكتاتر.^(٢٢)

وكما هو متوقع، حازت الرواية حماساً وافراً من النساء؛ فهي الشكل الأدبي الأشد ارتباطاً بالخبرة الحياتية اليومية. وكانت الناقداً من أول من أرسى فكرة أن هذا الجنس الأدبي الجديد يتميز 'بالصدق في تصوير الحياة'. ترى كلارا ريف في كتابها تطور الرومانسية، أن الرواية أرقى من شكل الرومانسية القديم بسبب تصويرها الصادق للحياة. وتقول إن الرومانسية قصة بطولة خيالية تعرض "لشخص وأشياء من عالم الحوادث"، بينما الرواية "صورة من الحياة المعيشة وأخلاق الناس في العصر الذي تكتب فيه". ويمكن 'تمييزها' في تصوير مشاهد الحياة، بأسلوب بسيط وتلقائي [يجعلها] تبدو مقبولة حتى يتوهم أنها حقيقية (على الأقل أثناء القراءة)، ويجعلنا هذا نتفاعل مع

Baillie, preface to *Plays on the Passions* (1798) (٢١)

(٢٢) في موضوع اثر دي ستال بشكل خاص انظر: Adburgham pp. 53-66.

أفراح شخوصها وأحزانهم، كأنها تحدث لنا".^(٢٣) وتؤيد باربولد هذا الرأي في مقالها عن ريتشاردسن، أن الرواية نشأت عن الرغبة في "محاكاة أدق للطبيعة". وعلى الرغم من احتفاظ الرواية "بالوجدانيات العالية والعواطف الرقيقة المميزة للرومانسة القديمة"، فقد تفوقت لأنها تصور "أشخاصًا يتحركون في محيط الحياة نفسه الذي نتحرك فيه، وما تأتيه من أفعال إنما هي من وقائع حياتنا اليومية". وعلى خلاف الرومانسة، لا تصرف الرواية اهتمامها نحو "العمالقة والجنيات" أو حتى "الأمرء والأميرات"، بل نحو "من حولنا من الناس".^(٢٤)

كذلك كان للنقاد السبق في استكشاف الجوانب الفنية للجنس الأدبي الجديد. ونعود إلى باربولد، التي استبقت اهتمامات فنون السرد في القرن العشرين، وحددت ثلاثة أنواع للسرد القصصي: النوع الأول يحكى مؤلفه المغامرة كلها (كما في سرفانتس وفيلدنغ)، والثاني هو المذكرات، أو سرد القاص عن نفسه، (كما في ماريغو Marivaux وسمولت)، وأخيرًا صيغة الرسائل حيث تتخاطب الشخصيات عن طريق الرسائل المكتوبة. وقد وجدت باربولد أن لكل طريقة نقائصها، فأسلوب قص المؤلف يفتقر إلى الدرامية، إلا أن يورد حوارًا، ورواية المذكرات تثير شك القارئ في قدرة هذا "الراوي المختلق" على أن يتذكر بهذا القدر من الدقة، أما مشكلات رواية الرسائل فهي مرحلة العرض أو التقديم، لكنها انتهت إلى تفضيل النوع الأخير على النوعين السابقين. وتضيف أن الخطابات الشخصية تصور مشاعر الشخصيات كما يجدونها في أنفسهم "في لحظتها"، ولهذا فهي تملك إمكانية أن تصيغ "العمل كله بالدرامية".^(٢٥)

كان الشكل الروائي مرتبطاً في أذهان العامة بسرد الفضائح والاهتمام بالتفاصيل، وكافحت النساء لتخليص الرواية من هذه التداعيات. لأن قوة الرواية، كما تقول جيرمين دي ستال، تكمن في قدرتها على "تحريك القلوب". وهذه القدرة على مخاطبة المشاعر تلقائياً، تجعل الرواية، كما ترى ستال، قادرة على إحداث تأثير أخلاقي واجتماعي يفوق ما قد تحدثه الفلسفة الخالصة. وتؤكد ستال أن:

الفضيلة ينبغي أن تبعث فيها الحياة، فتشاهد وهي تغالب الشهوات وتتصر عليها، مما يخلق مشاعر سامية تجذبنا إلى التضحيات - وباختصار تجعل المصائب - لتصبح أحب إلينا من المتع الحرام. والقصص الذي يحرك

Reeve, *Progress of Romance*, I. p. 111. (٢٣)

Barbauld, *Richardson's Correspondence*, I. p. xvi. (٢٤)

Ibid. p. xxvi (٢٥)

فينا المشاعر النبيلة يجعلنا نألف هذه المشاعر حتى نجد أننا، بلا تفكير، نعاهد أنفسنا على ألا نرتد على أعقابنا.^(٢٦)

وكان الرواية عند باريول نوعاً من العلاج الأخلاقى : فبعد التعايش مع عمل قصصى جاد "تخرج أكثر استعداداً لمواجهة شرو الحياة بعزم، أو لأداء أدوارنا على مسرح الحياة الكبير".^(٢٧)

لم تكن هذه الدعوات من باب الاستعراض البيانى. فقد كان الاهتمام بالآثار الأخلاقية والاجتماعية للأدب أحد السمات المميزة لنقد النساء طوال ذلك القرن. ومما يدخل فى باب المفارقات أن الناقداً كن يظهرن ميلاً متحمساً للوعظ الأخلاقى فى نقدهن للأدب، يفوق ما يظهره الرجال (على الرغم مما عُرِف عنهن من اتجاهات فكرية متمردة فى غير النقد الأدبى). وربما يعود شىء من ذلك، كما أشرنا سابقاً، إلى الشعور بعدم الأمان المهنى، فكان الطريق الآمن لتجنب هجوم الرجال واتهامهن بالتعذى على أملاك الغير فى 'جمهورية الأدب'، هو التظاهر بأنه ما من غرض لديهن سوى "تعزيز مكانة الدين والفضائل". والحق أن الأدواق الأدبية غير التقليدية للنساء، اضطرتن إلى تأكيد المحافظة التقليدية لخلق توازن مفقود. بيد أن الناقداً لم يسلمن من تشرب قوالب جنسية نمطية تأثرت بها كل نساء ذلك الزمن : كان يفترض أن النساء هن الجنس الأرق والأطهر، وعلى ذلك فمن واجبهن أن يدافعن عن القيم الثقافية المتمثلة فى الحشمة والتقوى. والمثال المحدد لذلك هو معارضة النساء للوصف الصريح للرغبات الجنسية، على الرغم من تأكيدهن أهمية "الصديق فى تصوير الحياة". سارعت الناقداً بإدانة الأعمال التى يخالفها أى فضاظة أو تلميح غير أخلاقى. كتبت إليزابيث إنشبولد عن رواية فانبرو *Vanbrugh الزوجة المستفزة*، أنه حتى "بعد طى أسوأ صفحاتها، يظل قدر كبير من القبح جو الرواية".^(٢٨) وترى كلارا ريف أن روايات فيلدنج مليئة "بالمشاهد المثيرة للحفيظة"، وأن رواية روسو *إليزا الجديدة La Nouvelle Heloise* "خطيرة وغير مهذبة".^(٢٩) ولم يسلم شكسبير من الهجوم، فشخصية دول تيرشيت Doll Tearsheet، فى رأى إليزابيث مونتاجو "مبتذلة" - "لا مبرر بل لا عذر لابتنالها".^(٣٠) وتقول هنا مور: "هل ينكر أحد أن كل فضيلة أسلوبية أو غيرها لدى شكسبير

(٢٦) Staël, *Essai sur les fictions* (1795), in *Oeuvres complètes*, II. P. 207.

(٢٧) Barbauld, *Richardsons Correspondence*. I. pp. xxi - xxii

(٢٨) Inchbald, preface to Vanbrugh's *The Provoked Wife*, in *British Theatre*. p.9.

(٢٩) Reeve, *Progress of Romance*. I and II. P. 14.

(٣٠) Montagu, *Writings*. P. 105.

يطفي بريقها فقرات بذينة فجة؟" فمسرحياته، في رأيها، بها من الإباحية ما يمنع عرضها، ولا ينبغي أن يقرأها إلا " القارئ الحصيف الواعي الحريص" - وتقصد بهذا ألا تقرأ أعمال شكسبير إلا بشكل فردي و بعد تهذيبها".^(٣١) لم تكن هذه الآراء التطهيرية مقصورة على الناقداً البريطانيين، ففي كتابها أثر النساء في الأدب الفرنسي *De L'influence de femmes Sur la Literature Francaise* تدين ستيفاني دي جنلي Stephanie de Genlis (١٧٤٦-١٨٣٠) كتاب أميرة كليف *La Princesse de Cleves*، بدعوى تصوير "غريزة إجرامية". فهذا الكتاب لا يجانب الأخلاق فحسب بل يمثل خطراً إن وصل إلى الشباب".^(٣٢)

من السهل التهكم على هذه الآراء، إذ تحمل بذور أشد درجات الاحتشام الفيكتوري غلواً. ولكن ثمة تفسيراً أعمق لمقاومة النساء لما هو 'عيب'، فأغلب اعتراض النساء لم يكن على التصوير الجنسي في حد ذاته، بل على كراهية النساء التي تتخلل كثيراً من التصوير الصريح للموضوعات الجنسية. وخير مثال على ذلك نقد ريكوبوني لرواية لاكلو علاقات خطيرة، إذ هاجمت العمل؛ لأنه يقدم صورة "متمردة" للأخلاقيات الفرنسية، وتولي الناقدة اهتماماً خاصاً بشخصية دنيئة هي مدام دي ميرتل التي تمثل الشخصية الشريرة المحورية في العمل. فهذه الشخصية، كما قالت ريكوبوني للمؤلف، لا تفكر إلى المصادقية فحسب بل تمثل إهانة لجمهور القارئات. فما قدمه لاكلو ليس إلا صورة كاريكاتورية للرديلة الأنثوية. ولم يكن لاكلو يخلو من تعالٍ عندما قال إنه قدم الطبيعة "بدقة وأمانة"، وإنه من النفاق أن ندعى عدم وجود مخلوقات فاسدة مثل ميرتل.^(٣٣)

كان رد لاكلو على ريكوبوني دفاعاً بطولياً يبرئ ساحة مبادئ الواقعية. ولكن نقد ريكوبوني، إن أخذناه بجدية ووضعناه في إطار رؤية نسائية، سيطرح علينا عدداً من التساؤلات النظرية والتاريخية التي تستحق النظر، نحو: إلى أي مدى يمكن أن نعد 'الواقعية' نفسها مفهوماً محدداً نوعاً؟ وما مدى ارتباط الكتابة الآمنة المطابقة للواقع أو 'الطبيعية' بأصول نبئت عن انحيازات ضد المرأة في نسيج الثقافة الغربية؟ وهل من شك في أن كثيراً من أشهر ممثلي الأسلوب الصريح - مثل سوفيت في قصائده الإباحية وفلوبير Flaubert في مدام بوفاري *Madame Bovary*، وزولا Zola في نانا *Nana*، وإرنست

More, 'preface to the Tragegies', in *Works*. II. P.24. (٣١)

Genlis, *De l' Influence des femmes*. P. 114. (٣٢)

Correspondence de Laclos et de Madame Riccoboni' p. 759. (٣٣)

هيمنجواي Ernest Hemingway، و د.هـ. لورانس D.H. Lawrence أو هنري ميللر Henry Miller في كل رواية لهم - قدموا في كتاباتهم ما يدل على إصرار على تصوير المرأة في صورة المخادعة والمتسلطة والفاصلة جسداً وخلقا؟ إن رفض المرأة 'لصدق' هذه الكتابة، لا يعني أنها تدعى الحشمة على غير حق. وفي حالة ريكوبوني نرى أن دافعها ليس ادعاء الحشمة بقدر الرغبة في خلق نوع جديد من التصوير الأدبي؛ واقعية أكثر دقة، لا يلوئها التحيز الجنسي، فتأتي مصادقة لخبرة كل قرائها.

ويصل بنا هذا، ولو أن به مفارقة، إلى أشد جوانب النقد النسائي تمرداً في تلك الفترة: وهو مضمونه المعارض. سبق أن أشرنا إلى وعي الناقداً بأنهن دخيلات على 'جمهورية الأدب' وكان ذلك يضعف موقعهن أحياناً. مع ذلك كان منهن من تغلبت على الشعور بالتهميش فحولته إلى مقاومة فكرية مستترة. ومع تسليمنا بأن أولئك الناقداً لم يكن داعيات للحركة النسائية بالمعنى الحديث - رغم دعوة عدد منهن إلى مراجعة شاملة للأدوار الاجتماعية الذكورية والأنثوية - فكثير من ناقداً القرن الثامن عشر كن يرفضن التحيز الذكوري الذي يصم الخطاب النقدي التقليدي، وقد صرحن بهذا. وثمة خيط من الاحتجاج الجنسي الكامن يسرى في كتاباتهن، ثم أخذ في الظهور الصريح مع نهاية القرن.

اتخذت هذه الحركة النسائية الناشئة عدداً من الصور، على صورة شفرة أو كلام عارض حيناً، كما في مدح إليزا هايوود للقراءة في مجلة *Female Spectator*. تعرض حواراً دار بينها وبين صديقتين من محبات الكتب. "لولا القراءة لكنا مجرد كتل من تراب لا قيمة لنا". وتنفعل الكاتبة حتى تضع جملتها في صيغة التعجب فنقول "كم نحن جاهلات بكل شيء وراء موضع أقدامنا". وتوافقها الرأي ميرال Miral و يفروساين Euphrosyn، فللقراءة - بقدرتها على "تغذية العقل وتهذيب السلوك و توسيع الأفق" - "تدين بكل ما يميزنا عن الوحوش".^(٣٤) على الرغم من أن هذا المديح أعطى شكلاً تقليدياً، فإنه يحمل حساً 'نووعياً'، فهل يمكننا أن نسكت الإحساس بأن الموضوع الحقيقي لما كتبت هايوود هو 'تعليم الإناث'، إذ كان ظاهرة جديدة غير شائعة بعد في أربعينيات القرن الثامن عشر. وكان ما ألهب خيال الكاتبة هي فكرة ممارسة النساء للقراءة. ومن هنا يمكن أن نقرأ هذه الفترة بوصفها دفاعاً غير واع، بالمعنى النفسي، عن السيادة الأنثوية، فإن قراءة المرأة للكتب تعني دخولها، أخيراً، إلى عالم المعرفة وفهم الذات.

وفى أحيان أخرى، كانت العواطف النسوية تأخذ شكلاً أكثر صراحة؛ كما فى تكرار الشكوى، مثلاً، من لهجة التعالى فى كتابات الرجال. ففى نهاية مقالها التقريظى عن ريتشاردسن، تستدرك باربولد على نفسها وتقول بانزعاج غير خافٍ إن مؤلف كلاريسا لم يعط النساء صاحبات الفكر قدرهن. على الرغم من اعترافها بأن " التحيز ضد أى مظهر للثقافة غير المعتاد للنساء، كان فى تلك الفترة، شديداً" فإن ما أظهره ريتشاردسن من "تعال واحتقار كان أعلى صوتاً وأبقى أثراً". وتساءلت "هل من إهانة أشد من لزوم ادعاء الجهل؟" وتختتم كلامها بأن "النتيجة الطبيعية لمثل هذا التحيز أنه يقدم "للعنصرية الأنثوية" شيئاً تتجاوزة". ومن هنا نفترض أن على "المرأة قبل أن تخرج عن دروب الحياة المعتادة أن تملك ناصية المهارات المطلوبة لذلك وأن يكون حبها للأدب قد استقر عندها حتى غلبها". (٣٥)

وكان أشد ما يؤلم الناقداً المعيار المزدوج الذى يجذنه يحكم الآراء النقدية لدى الرجال، فالكتاب الذكور يُحتفى بهم مهما قلت موهبتهم، أما الكاتبات فنصيبهن التجاهل. ففى نبرة شاكية تقول ستيفانى دى جنلى إن الرجال وحدهم يملكون منح المكانة الأدبية، ومن هنا تبقى العنصرية الأنثوية فى الظل ويبقى المديح مقصوراً على الرجال، ومنهم أصحاب مواهب متواضعة. والنموذج الأمثل، فى رأيها، للموهبة المتواضعة - التى أعطيت فوق مكانتها - الكاتب دالمبير D'almebert؛ فما كان ليعد كاتباً مهماً لولا دعم الأكاديمية التى يهيمن عليها الرجال. ولو وجدت أكاديمية من النساء لكان ما يصدر عنها أحكم وأعقل. (٣٦)

وفى محاولة لتصحيح هذا الغبن، عمدت الناقداً إلى إبراز أعمال أخواتهن من الكاتبات. فكاتبة مسرحية مثل سوزانا سننليف Susannah Centlivre، فى رأى الناقدة إنشبولد "مكانها فى الصفوف الأولى لكتاب المسرح الكوميدي". كما أن مسرحية حيلة الفاتنة *The Belle's Stratagem* "شديدة الجاذبية" ومفعمة "بالأحداث المرححة القوية". (٣٧) أما روايات سارة فيدلنج، كما تراها كلارا ريف، فتضارع عن جدارة روايات أخيها هنرى، فإذا لم تساوها فيما تحويه من "لمحية ومعرفة" فإنها تفوقها فى "مميزات مهمة أخرى، أفيد للقارئ من غيرها". (٣٨) وشمل تقريظ ريف قصص شارلوت لينوكس Charlotte Lennox

Barbald, Richardson's Correspondence. P. clxiv. (٣٥)

Genlis, De l'Influence des Femmes. P. x. (٣٦)

Inchbald, preface to Centlivre's *The Wonder: A Woman Keeps a Secret*, in *British Theatre*, XI; p. 3 and her preface to Cowley's *The Belle's Stratagem*, in *British Theatre*, XIX. P.2

Reeve, *Progress of Romance*, I. p. 142. (٣٨)

وفرانسس بروك، وإليزابيث جريفت، وفرانسيس شريدان Frances Sheridan، ومارى جين ريكوبوني، وستيفانى دى جنلى. أما سلسلة روائيون بريطانيون التى أصدرتها باربولد، فهي فى حد ذاتها عمل من أعمال الدعوة للحركة النسائية : تحوى السلسلة ١٢ رواية للنساء من بين روايات السلسلة العشرين.

أسبغت الناقداً على بعض "العبقريات الأنثوية" ما يشبه التقديس. ومن ذلك الهالة التى رسمت حول رأس كاتبة الخطابات مدام دى سيفيني Madam de Sevigne وهى تنتمى إلى القرن السابع عشر، كان موقف الناقداً منها دونه تقديس الأبطال. كتبت جنلى عنها أن ثمة عملاً واحداً فى اللغة الفرنسية لم يجرؤ أحد على نقده "وقد كتبتة امرأة". إن خطابات سيفيني تقدم "النموذج الكامل" للأسلوب الذى يسمو "روحاً وخيالاً وحساسية" على ما سواه فى فن كتابة الرسائل.^(٣٩) وتنتهى إليزابيث مونتاجو على هذا الرأى فتقول إن قلم سيفيني قد طبع شخصية من تمسكه "على كل عقل له حساسية فهم إبداعات الفضيلة واللاحية". وفى حديثها إلى إليزابيث كارتر تقول "إنها أكثر النساء استحواذاً على حب الناس ولاشك، وإننى مهتمة بكل ما يتعلق بها".^(٤٠) وقد ظهر ما يوازى هذا المديح فى أعمال المعاصرات الألمانية - ومن أبرزها خطابات صوفى فون لاروش - وهى كاتبة خطابات مٌجيدة، وصاحبة أسلوب مميز.

هذه المدائح التى كتبت فى أديبات متفرقات، مهما بلغ حماسها، لم تحدث الأثر المطلوب فى رأى بعض الناقداً، فسعت اثنتان منهم فى نهاية القرن إلى إثبات أن دور النساء فى تاريخ الأدب نفسه كان دوراً محورياً. تطرح جنلى هذا الرأى فى كتابها أثر النساء فى الأدب الفرنسى، فتقول إن النساء، لا الرجال، كن وراء حركة تطور الأدب الفرنسى. ولم يردعها عن هذا الرأى حقيقة أن عدد النساء اللاتى مارسن الأدب قبل القرن السابع عشر كان قليلاً، إذ ترى فى دور راعية الأدب أهمية لا تقل عن التأليف الفعلى. فلقد بذلت النساء جهداً كبيراً لترقية الثقافة، وعندما كانت النساء تملك السلطة والنفوذ الاجتماعى، كانت العبقرية تزدهر ويرقى الذوق. لهذا اعتبرت جنلى أغلب الملكات والأميرات الأول بين صناعات الأدب الفرنسى، وكذلك الراعيات الحديثات مثل مدام دى منتنون Madame de Maintenon والمركيزة دى رامبو Marquise de Rambouillet. فكلهن فى رأبها أعملن نفوذهن ومكانتهن لإرساء دعائم 'الأدب' ونشر الفنون : ولولاهن ما كان الأدب الفرنسى.

وهناك رأى مماثل تطرحه جيرمين دى ستال (١٧٦٦-١٨١٧)، أعظم ناقدات ذلك العصر، ففي رأيها، كانت النساء - بحكم الطبيعة - يقررن معايير الذوق. ومن هنا كانت الفنون تتقدم في المجتمعات التي تنزل النساء منزلة عالية. وفي تحفتها المبكرة الأدب في علاقته بالمؤسسة الاجتماعية (١٨٠٠) تجد دى ستال ارتباطاً مباشراً بين مكانة النساء وتطور الأجناس الأدبية. فالرواية تطورت في إنجلترا؛ لأن " النساء يجدن المحبة الحقّة " في ذلك البلد:

إن القوانين المستبدة والرغبات المبتذلة والأفكار المتباعدة هي التي تحكم في مصير النساء في الجمهوريات القديمة أو في آسيا أو فرنسا جميعاً. ولم تجد النساء في بقعة من الأرض ما وجدت في إنجلترا من سعادة أفرختها مشاعر المحبة الأسرية.^(٤١)

أما في فرنسا فالواقع هو العكس. وعلى الرغم من زلزال الثورة، ظلت النساء تعامل بازدراء. " فقد رأى الرجال أنه من المفيد سياسياً وأخلاقياً أن يضعوا النساء في درجة من التدنى يابأها العقل " كما تقول الناقدة في نبذة شاكية. " لم يكن لدى النساء من دافع لتطوير عقولهن، ومن هنا لم ترتق أخلاقهن ".^(٤٢) ولهذا تخلف الأدب الفرنسي. وعلى الرغم من اعترافها بأن رواية روسو إليزا الجديدة " قطعة من الأدب المفعم بالمشاعر والبلاغة "، ترى أن " كل الروايات الفرنسية التي نحبب بها مجرد نسخ مقلدة من الأصول الإنجليزية ".^(٤٣)

وفي سياق دفاعهما عن كتابة النساء، تنبأت كل من جنلي ودى ستال بأن دور الكاتبات - وخاصة الناقدات - سيتزايد حتى يشغل مكانة بارزة في أدب المستقبل. تقول جنلي إن النساء لسن قدرات على إبداع أعمال عظيمة فحسب، بل إنهن يتمتعن " بقوة الملاحظة " الطبيعية، ورشاقة الأسلوب مما يجعلهن خير من يحكم على أعمال الآخرين. وترى دى ستال أنه مع تطور المجتمع واقتراجه من الاستتارة الأخلاقية والاجتماعية وتزايد عدد النساء اللاتي يشاركن في الحياة الأدبية، سيتطور الأدب نفسه ويأخذ اتجاهاً نسوياً. وبينما كانت كوميديا "العصر القديم" تركز على " التصرفات غير الأخلاقية للرجال تجاه النساء "؛ بهدف وحيد هو " السخرية من النساء المخدوعات "، جعلت دراما المستقبل المتقنة من خداع الرجال أنفسهم هدفاً للسخرية والتهمك. " قرة الرذيلة من فسد الرجال " سيقدّمون بوصفهم " كائنات بائسة منبوذة

Staël, *De la Littérature*, II. P. 228. (٤١)

Ibid., p. 335. (٤٢)

Ibid., p. 230. (٤٣)

معرضة للإهانات والاستخفاف حتى من الأطفال^(٤٤). وستؤدى الناقدات، كما يفهم من كلام دى ستال، دوراً كبيراً فى هذه التطورات المحمودة. فقد أوردت لاحقاً فى كتابها عن ألمانيا (١٨١٣) فكرتها بأن " الطبيعة والمجتمع قد زودا النساء بقدرة عظيمة على المثابرة حتى ليصعب الإنكار أنهن اليوم أكثر استحقاقاً للنقد من عامة الرجال".

وكما هو متوقع، لم تلق هذه الأفكار العاطفية المتسارعة صدىً سريعاً ملحوظاً فى مجمل الحركة النقدية. ولم تلق الناقدات فى العقود التالية القبول الذى تتبأت به دى ستال وجنلى بروح تفاؤل مبالغ فيها. بل إن ما حدث هو العكس، إذ أخذ النقد اتجاهاً أكثر منهجية وحرفية وتخصصاً. وظل النقد الأدبي فى أغلب القرن التاسع عشر نشاطاً ذا طابع ذكوري بحث: وسرعان ما طوى النسيان الإسهامات المبكرة للنساء فى الفكر النقدى. وصار كل من درين Dryden وبوب Pope وبوالو Boileu وديدرو Diderot ووردزورث Wordsworth وكوليردج Coleridge وغيرهم من الناقد الرجال، الآباء المؤسسين للتراث النقدى الحديث. أما أعمال بين ومونتاجو وريكبونى وإنشبول وباربول وجنلى، وكذلك ستال (بالطبع من كن أقل مكانة) فقد طواها النسيان.

ولكن هل يعنى ذلك أن تأثير نساء القرن الثامن عشر على المراحل الأولى للنقد الأدبي الحديث كان ضئيلاً نسبياً؟ لا نملك هنا إلا أن نختلف مع الآراء الذكورية المتحيزة التى نجدها فى تاريخ الأدب التقليدى. فليس معنى أن النسيان قد طوى سريعاً أسماء الناقدات أن تأثيرهن فى الذوق المعاصر لهن كان ضئيلاً. بل إننا نجد ما يبرر رؤية "تعديلية" نافذة ترى أن النساء كن يمثلن الطليعة النقدية فى تلك الحقبة. فكما رأينا كانت الناقدات ينجذبن إلى الموضوعات المحورية فى عصرهن، مثل " قوة العبقرية الأصيلة ورفض النماذج الكلاسيكية وتفوق القصة على الدراما و الدراما على الشعر. فقد كن ينفرن من الأساليب و الأجناس الأدبية المنقولة جيلاً عن جيل، ويتجهن إلى الأشكال الأحدث مثل الرواية، التى كانت تعبر فى رأيهن بقوة و سلاسة عن الهموم الفكرية والأخلاقية لجمهور القراء من الطبقة الوسطى (التي تتنامى نسبة النساء فيها). فإذا استعرنا لغة القرن الثامن عشر نفسه، نقول إن الناقدات كن فى الأغلب فى صف "المحدثين" - أى يفضلن التجديد والتجريب والأساليب الشعبية ودمقرطة القراءة و الكتابة.

Ibid., p. 350. (٤٤)

Staël, De L'Allemagne, I. p. 64. (٤٥)

فى القرنين التالين سيكون لهذه القيم الأدبية الغلبة تدريجيا كما هو معروف. فإن تاريخ النقد الحديث، فيما نرى، هو تاريخ تأنيث. لذوق. ومع انتشار تعليم النساء فى القرن التاسع عشر، اصطبغ الأدب بالصبغة الأنثوية مع ظهور كاتبات شهيرات مثل جين أوستن وجورج إليوت George Eliott وجورج صائد George Sand والأخوات بروننتى the Brontës وإيملى ديكنسون Emily Dickinson (وبعدهم إديث وارتن Edith Wharton وفيرجينيا وولف Virginia Woolf وويللا كيث Willa Cather وكوليت Colette وجيرودشتاين Gertrude Stein). حتى بدا أن 'جمهورية الأدب' تتطور، وإن لم تتحول إلى مقاطعة تهيم عليها النساء، فإنها تحولت إلى مجتمع تستطيع النساء فيه ممارسة سلطة تكافئ سلطة الرجال. وكذلك اكتسبت ما يمكن تسميته بالقيم الأدبية "الأنثوية" - مثل عدم الرسمية وروح التجديد والسلاسة - مكانة جديدة وأهمية. كما أن الاتفاق على أن الرواية هى الجنس الأدبي الأبرز فى الحياة الحديثة لشهادة على تنامى الأثر النقدي للنساء.

ويمكننا القول بأن ناقدات القرن الثامن عشر - اللاتى يمثلن قطاعا أكبر من القارئات، استشرفن هذا التحول الأنثوى فى الذوق الأدبي. وعلى الرغم من عجزهن عن انتزاع اعتراف بشرعية كتاباتهن، فإنهن، للمرة الأولى، قد طرحن بديلا للقيم الأدبية التقليدية التى يملها الرجال ويرعونها. ومن الطبيعى أن العملية التى بدأها ستودى فى القرن العشرين إلى الاعتراف بدور النساء فى تاريخ النقد الأدبي نفسه - وإن مقالنا هذا نفسه ليمثل شاهد إثبات على هذا الدور.

الفصل العشرون

البدائية

بقلم : مكسميليان نوافك

البدائية

يمكن تعريف البدائية بأنها إسباغ المثالية على طريقة فى الحياة تختلف عن طريقتنا، فى أنها أقل تعقيداً وأقل تهذيباً ووعياً بالذات. وقد توجد البدائية فى حالة مجردة من حالات الطبيعة، أو فى الريف حيث يخف أثر المدينة ومقر الحكم، أو فى أى مكان بعيد عن مفاسد أوربا الغربية، أو فى الماضى البعيد^(١): كانت أهم المناظرات النقدية المرتبطة بالبدائية التى جرت بين عامى ١٦٦٠ و ١٨٠٠، تضمنت مواقف متباينة تتبع من اتجاهات سياسية واجتماعية على القدر نفسه من التباين، وعزل العنصر الجمالى عن هذه السياقات ليس ممكناً ولا مفيداً. ففي إنجلترا كانت عودة الملكية مع تشارلز الثانى تعنى رفضاً للماضى - على المستويين الأدبى والسياسى - بوصفه زمناً همجياً. وإن التمثيل بجثث أوليفر كرومويل وقتلة الملك تشارلز الأول له ما يوازيه أدبياً فى نقد توماس رايمر Thomas Rymer، الذى كان يعامل شكسبير ومعاصريه كأنهم كتاب لا يعرفون شيئاً عن الفن أو الشكل الجمالى. فقد أن "لعصر البائد" أن يخلى الطريق لعصر من النظام والعقل والتهذيب فى السياسة والأدب جميعاً.^(٢)

(١) يتبع هايدن وايت Hyden White آرثر لفجوى Arthur Lovejoy فى محاولة التمييز بين "القدم" و"البدائية" وعلى الرغم من أن الرغبة فى صيغ الماضى بالمثالية، قد تختلف فى ظروف معينة، عن البدائية، فالموكد أنهما يشتركان فى الوظيفة العامة وهى تمثيل "الأخر". انظر:

Hayden White, 'The Forms of Wildness', in *The Wild Man Within*, ed. Edward Dudley and Maximillian Novak; and Lovejoy, *Documentary History of Primitivism*

(٢) يشير الحوار الذى جرى بين سير وليام ديفنت Sir William Davenant وتوماس هوبز Thomas Hobbes

حول الأغراض السياسية للشعر البطولى إلى الدرجة التى يمكن عندها اعتبار الشعر شكلاً من الدعائية الاجتماعية تهدف للتأثير على العامة وإقناعهم بالتزام النظام. وإن التأكيد على أن التهذيب وليس الإبداع هو مهمة الفنان الحقيقية، كما يقرر جون درايدن John Dryden فى تصديره لمسرحية عشق ليلة *An Evening's Love*، ربما يعكس صوتاً سياسياً. ذلك أن هذا القول يقلل من أهمية الحماس الذى ربطه النقاد اللاحقون بالشاعر الغنائى وبصورة صاحب الحرفة.

على الرغم من عدد من الاستثناءات البارزة، كان تقديم البدائية فى صورة مثالية خالصة بحيث تودى فى عالم النقد الدور نفسه الذى أدته فى عالم السياسة؛ إذ كان دعايتها أصحاب آراء فى الفن والحياة تعلو من شأن الابتكار والحرية.

وعلى الرغم من أن المحور الرئيسى لنقاشنا هو المناظرات النقدية حول ما يعد بدائياً من أشكال فنية، وصور شعرية ولغوية، فلن يكون النقاش مفهومًا دون عرض مختصر لظاهرة البدائية ذاتها، وظهورها فى أدب ذلك العصر.

ذلك لأن ازدهار البدائية أثناء تلك الفترة يطرح سؤالاً ذا دلالة: إذا كان التيار العام للفن والفكر الاجتماعى السياسى يتجه نحو التهذيب والتعقيد، فلماذا تحاول أعمال كثيرة أن تستحضر صورة للطبيعة لم ينلها التلوث؟ وسنطرح فى هذا المقال إجابات عديدة لهذا السؤال منها اثنتان أساسيتان:

(١) أخذ النقد الذى كان يعلى من قيمة الذوق تدريجياً فى تقبل أن بعض الأعمال 'البدائية' تملك نوعاً من القوة الطبيعية.

(٢) على الرغم من ظهور مثل التأدب والتهذيب على غيرها، لم يغيب أبداً الإعجاب بالأعمال العبقريّة الخالية من 'الصنعة' بوصفها بديلاً للتأدب.

وقد ازدهر مفهوم البدائية أثناء فترة عودة الملكية والقرن الثامن عشر دون أن يطرأ عليه جديد. مع ذلك، فإن الفكر الذى، يميل إلى تمجيد الحياة الملتصقة بالطبيعة اكتسب نكهة مختلفة فى عالم تحكمه أشكال فكرية جديدة ووقائع اجتماعية جديدة، مع قدوم المجتمع الاستهلاكى، والإعجاب بالعلوم بالمعنى الحديث، وحركات البحث عن مناهج عقلانية للقوانين والأخلاق واللاهوت، بل إن الطبيعة ذاتها اتخذت صورة جمعية تمثل منظومة معقدة من الإشارات يلزم فك شفرتها للدلالة على وجود الله. وإن عملية فك الشفرة لا بد أن تواجه نقصاً "واضحاً" فى المعجزات التى تجعل من هذا البحث عن قدرة الله وسطوته إجراء غير ضرورى. فإن كل وصف مثالى للطبيعة، فى خلفيته صورة لجنة عدن المفقودة من زمن سحيق أو صورة لعصر ذهبي، كان الإله فيه أو الآلهة يمشون جنباً إلى جنب مع البشر.

إذا كان البدائي تحيطه أصداء الماضى، فالحاضر لا يعدم ما هو بدائي؛ فهو حى فى كتب الرحلات العديدة التى تحكى عن بلاد بعيدة غريبة الطابع. كانت الصور الأولى الواردة فى الكتب عن العالم الجديد تحوى تصويراً لما يمكن وصفه بالبدائية "الخشنة" والبدائية "الناعمة"، وهى عبارة عن صور للحياة المتوحشة توحى بالإعجاب بالخشونة والبساطة

(وتبرر وحشيتها الشديدة) وصور تمثل الجانب الوجداني القريب من مفهوم الرعوية. فعندما وضعت الصور التي تمثل الهنود الأمريكيين إلى جانب الصور الملونة للبريطانيين القدامى التي وجدها عندهم الرومان عند دخولهم بريطانيا، برز مفهوم للتاريخ والمجتمع الإنساني يتقدم ببطء حسب نموذج دائري يعتمد على صعود حضارات وسقوط أخرى. وفي النوعين المذكورين من النصوص والصور توجد اتجاهات تتناقض البداية مثل صور أكلة لحوم البشر وأوصاف عادات الطعام التي توحى بأن همج الأمريكيين لا يمكن القطع بإنسانيتهم. وأن كولومبس نفسه كان يتأرجح بين هذين الرأيين حسب تغير مزاجه.^(٣)

وكان أهل الكاريبي يعدون أحياناً من سكان عصر ذهبي ضاع من أهل أوروبا من زمن بعيد وأحياناً أخرى يوصفون بأنهم أشبار وخونة.

ضربت هذه الصيغ بجذورها حتى إن المؤلفين بين عامي ١٦٦٠ م و ١٨٨٠ لم يواجهوا صعوبة تذكر في الوصول إلى جمهور يستجيب لما يقدمونه من ألوان الأساطير حول هذا "الهمجى".

أما نموذج البربرية، الذي كان حاضراً أمام الجميع، فقد قدمه الإسبان الذين أشاعوا الخراب في مجتمعات الهنود في أمريكا الشمالية والجنوبية. فقد كتب السير وليام دفننت مسرحية من فصل واحد، قسوة الإسبان في بيرو، عرضت عام ١٦٦٣، ويصور فيها أهل تلك البلاد الأصليين يعيشون حسب قوانين الطبيعة كأنهم في عصر ذهبي يُذكر بما كان يصوره، شعراء اليونان واللاتينية في قصائدهم. وبالمسرحية إشارات إلى مثل هذه الحياة البريئة تؤدي إلى الشباب الدائم.

كنا نرقص ونغنى	وعلامات الشباب لا تفارقنا
لم نكن نعرف القيد	مثل أمواج البحر أو الرياح
لم تغط أجسادنا ملابس	ولم نكن من عرينا نخجل
لم نعان لفقرنا نظرة احتقار	فلم يكن منا أبداً فقير
كانت الدنيا براءة خالصة ^(٤)	

Tzvetan Todorov, The Conquest of America, pp. 34-50. (٣)

Sir William Davenant, Dramatic Works, I, pp. 79 - 80. (٤)

كانت قبائل الأزتكو والأنكا تحظى بمكانة متميزة عن غيرها من القبائل الأقل تحضرًا، لكن دفنت لم يكن يفصل بين "الهمجي النبيل" و"البربري النبيل".. أما جون درايدن، الذي ابتدع عبارة "الهمجي النبيل" في مسرحيته *فتح غرناطة* (١٦٧٢) فكان أكثر دقة وتميزًا؛ فلقد أتاحت له فرصة لاستكشاف جوانب كثيرة للبدائية في أوائل إنتاجه الشعري ومسرحياته، وبالتحديد في الملكة الهندية التي اشترك في تأليفها مع السير روبرت هاورد Robert Howrd، وظهرت عام ١٦٦٤، *والإمبراطور الهندي* (١٦٦٥)، وصياغته الجديدة لمسرحية *العاصفة* لشكسبير التي نفذ فيها اقتراحات دفنت (١٦٦٧). فشخصية المنصور، بطل فتح غرناطة همجي نبيل مثل شخصية مونتيزوما، بمعنى أنه نشأ في حضن الطبيعة العذراء، على نحو الإنسان البري الأسطوري الذي يذكر في الأدب الشعبي لأوروبا الغربية. وحسب تصور درايدن تحتاج هذه الشخصيات الهمجية لأن تروض. صحيح أن بها من الصفات ما يستحق الإعجاب، ولكن لا بد أن تفقد قدرًا من همجيتها وترشد قوتها حتى نساعدنا على دخول المجتمع. وهذا نموذج الطفل ربيب الدب في الأسطورة القديمة التي تدور حول الطبيعة والتربية، فالنيتين وأورسون *Valentine and Orson*، ويروض درايدن أبطاله عن طريق الوقوع في الحب أو بتجربة بدنية أعنف مثل أن يجرحوا وينزفوا قدرًا من دمائهم.

اكتسب هذا الهمجي التقليدي بعض الملامح الفلسفية بمرور الزمن. فذاتيته، وأنانيته، لا تختلف عن تصور هوبز للهمجي المنعزل، الفرد، الذي لا يحكمه إلا مصلحته الشخصية، ورغباته، ومخاوفه، وشهوته للسلطة. فهذا الهمجي يعيش في حالة من عدم اليقين وعدم الأمان حتى إنه يضحي بحريته مقابل الأمان الذي يقدمه المجتمع المحكوم (الدولة). أما أنصار التحررية الفلسفية Philosophic Libertinism، فلم رأى مختلف، فالمهم لديهم هو السلوك داخل المجتمع. فالمتحرر libertine يرى أن الحياة الآمنة الرتيبة في ظل المجتمع الحديث لا يقبلها إلا الغافل عن معنى الحرية، أما هو فسيظل يعيش الحياة البرية داخل هذا المجتمع. وفي هذا السياق، صيغ دور العريبد في كوميديا *عصر الاسترداد* - فهو ابن الطبيعة الذي يسعى نحو إشباع غرائزه البهيمية في بنية اجتماعية ضاع فيها الشغف الحقيقي بالحياة. ومن عجب أن طريقة صياغة هذا المفهوم تقربه من صياغة شخصية إيميل Emile لدى روسو حيث يجسد البطل فكرة ابن الطبيعة داخل المجتمع الفاسد.

أثارت تأملات هوبز Hobbes عن الحالة الطبيعية للإنسان موجة من الأفكار حول القصص الفلسفي الذي خلق صورة الهمجي النموذجي الذي يمثل طبيعة الإنسان الحقة. فقد استأثرت كتابات هوبز كتابًا متبايني الاتجاهات مثل كمبرلانـد Cumberland وبوفنـدورف

Pufendorf وLocke؛ فصوروا الإنسان الأول على أنه أميل بطبيعته للعيش فى مجتمع، أى أقرب لغريزة الغنم منها إلى الذئاب lupine. هذه الرؤية لحاجة الإنسان لإنشاء مجتمعات يعيش فيها كانت الأساس لكثير من الرسائل التى كتبت عن القانون الطبيعى. ولكن لوك كان قد قرأ كثيراً من كتب الرحلات التى تحتكى عن مواجهات بين الأوروبيين ومجتمعات همجية، حتى تملكه الشك فى النظرة الرعوية للحياة البدائية، أما تلميذه السابق شافتسبرى Shaftesbury، فقد تخصص بكتابه السمات *Characteristics* فى رؤية فلسفية رواقية جديدة تدعو للعودة إلى الطبيعة وأصولها. وقد هاجم شافتسبرى لوك لسذاجته حين صتق الرحالة الملققين. ولكن الملاحظ وجود درجة من المثالية والتمجيد أساسها الاعتقاد بأن كل من ينشأ فى حضن الطبيعة فاضل. ويعادل هذه النظرة أخرى أكثر واقعية ليكونا معاً طوال تلك الفترة. أما النظرة "الواقعية" أو "العلمية" فيمكن أن تشمل الذهنية العنصرية التى ابتدعت شخصية أخت كالبن Caliban فى مسرحية *العاصفة* "المعدلة" ورسمتها طبقاً للنموذج النمطى للمرأة السوداء شديدة الدمامة مثل الملكة بولبرليبس Queen Blobberlips، ويشمل كذلك الأنثروبولوجيا السطحية الساذجة التى أفرزت تعليقات ديفيد هيوم عن دونية السود. وربما أخذت منحى تعليقات الإعجاب التى كتبت عن الملوك الهنود الأربعة الذين زاروا إنجلترا فى ربيع ١٧١٠.

فقد كتب ستيل Steele مقالاً عن الملوك الأربعة فى مجلة *Tatler* (العدد ١٧١، ١٣ مايو ١٧١٠) يصف فيه مروءتهم الفطرية، ويدلل بها على سخافة الادعاء بأنهم برايرة. أما أديسون Addison فقد تخيل أن أحدهم قد علق على حال لندن قبل رحيله إلى بلاده. وأتاح ذلك لأديسون أن يقدم رؤية للسلوك الأوربى من خلال عيني إنسان همجى. وهى وسيلة استخدمها بعده فولتير Voltair فى *l'ingenu* وديدرو Diderot فى *Supplement du Voyage de* (٥) يرى الهمجى الذى اختلقه أديسون أن آداب السلوك البريطانية غير مفهومة، ولا يصدق أن كنيسة سانت بول مكاناً للصلاة؛ لأن كل من فيها كان نائماً، أثناء الموعظة. وقد صدمه أن يجد المهارات البدنية التى يعلى قدرها الهنود وتميز الشجعان ليكون منهم القادة، لا يمارسها فى أوربا إلا لاعبون محترفون، بينما يقع الزعماء فيها أسرى للكسل. مثل هذا الهجوم الساخر الذى استخدمه أديسون وفولتير يخدم عندهما غرضين أولهما التهمك على سذاجة الشخص الهمجى وثانيهما التشكيك فى قيم المجتمع الأوربى. وأما حوار ديدرو

(٥) لمطالعة نموذج ممتاز لشكل أقدم لهذه الفنية الأدبية انظر :

Baron de Lahontan, 'A Conference or Dialogue between the Author and Adario, a Noted Man among the Savages', *New Voyages to North America*, II. p. 618.

فيمتحن الهمجي نبلاً في الرؤية تجعله يرفض السلوك الأوربي، ويعدده شراً في ذاته يفسد أهل البحار الجنوبية.

تسكن الشخصية التي ابتدعها ديدرو إحدى الجزر، وتتمتع بمروءة فطرية ورقى في الكلام يقترب من الشعر لإيجازه وسموه. ولذلك أسباب عدة:

(١) في سبيل البحث عن معادل لحالة الهمجي الحر، اعتاد الكتاب أن يلجئوا إلى خطاب لغوي يرتبط بجماعة الرواقيين من أهل روما القديمة ممن كانوا يطمحون لبلوغ حياة فلسفية تقربهم من الطبيعة. ويقدم الهنود في مسرحية جون جاي بولي *Polly* نموذجاً جيداً لمحاولة تحويل الهنود إلى رومان نبلاء الطبع.

(٢) من المرجح، حسب ما كتب المستكشفون، أن الهنود كانوا يتكلمون على النحو الذي يصفه ديدرو. إذ يصف جوزيف-فرانسوا لافيتو Joseph-François Lafitau بقدر من التفصيل كيف كان حديثهم موجزاً في وقار واعتداد. فبعد ترجمة حديثهم في سياق الحكومات الغربية المعاصرة لهم، يرى لافيتو أن خطباءهم أقرب إلى خطباء إسبرطة القديمة منهم إلى أثينا أو روما (مثل ديموثينس أو شيشرون^(١) Remostheves or Cicero) وتقول إحدى روايات الرحلات التي أعيد نشرها في مجلة *Gentleman Magazine* في أغسطس ١٧٣٣. إن خطب الهنود تضارع خير ما قيل في روما أو اليونان القديمتين، كما أشار إلى عقلانية حوارهم وإيجاز أسلوبهم و"بلاغته"^(٢).

(٣) قيل إن مرجع هذا الأسلوب هو محدودية مفردات الأمم البدائية؛ إذ يلجئون إلى التعليقات الموجزة القوية ويستخدمون المجاز لتعويض عجزهم عن صياغة المفاهيم المعقدة. وهذه الفكرة هي جوهر ما يردده شيللي Shelley في دفاع عن الشعر؛ إذ يقول "في طفولة المجتمع كل كاتب بالضرورة شاعر، لأن اللغة نفسها شعر". فإذا كانت هذه الفكرة قد ذاعت بين النقاد الرومانسيين، فإنها في الواقع نشأت في عصر التنوير. وسبب ذلك أن شيللي، مثل كثير من كتاب عصر التنوير، كان يظن أن لغة البدائيين ذات جوهر مجازي. ويبدو فيكو

(٦) حوار تلك الشعوب حي، موجز، وأسلوبهم يعتمد على الصورة والمجاز، ويتميز بالتنوع مع تغير الشخصيات والمواقف. ويبعد عن اللغة المتدنية ويقترب من الأسلوب الراقى. وفي أحيان أخرى يستخدمون الحركات المعيرة الحية، أكثر مما يفعل ممثلونا على المسرح. فيستخدمون الإيماءات والإشارات أكثر من الكلمات، ليعبروا تعبيراً أكثر تلقائية حتى يكاد الجمهور يرى ما يريدون التعبير عنه.

Lafitau, *Moeurs des sauvages Americains*, I. pp. 86.9.

Gentleman's Magazine, 3 (1733) p. 414. (٧)

Vico ملاحظات مشابهة في العلم الجديد *new science* الذى صدر فى عام ١٧٢٥؛ إذ يقول إن الخطاب الشعرى سبق النثر.

مع ذلك يصف فيكو هذا الخطاب "بالمسوخ الشعرية"^(٨) ويعكس مدخل فيكو انقسامًا فى الفكر المعاصر له. إذ يكاد الجميع أن يتفقوا على أن أقرب الشعر إلى الطبيعة ما يقوله من يعيشون فى حصنها. وبينما يرى كبار النقاد الفرنسيين وفيكو ودرايدن أن هذا النوع من الشعر يفتقر إلى الصنعة الفنية، كان من النقاد من يرى فى شعر الشعوب البدائية مفتاحًا لإبداع نوع جديد من الشعر ربما سما عن الشعر المعروف.

وهذا الفريق الأخير من النقاد وجد نقطة انطلاق فى الموالم ballad بصوره التقليدية الطبيعية و الثرية. وعلى الرغم من وجود هواة أمثال صمويل بيبز Samuel Pepys الذى كان يعلى قدر الشعر القصصى الشعبى وجمعها، فإن هذه الأغاني التقليدية كانت تن تحت وطأة فكرتين: أنها نتاج الماضى المنبوذ وأنها ترتبط بالفن الهابط الذى ينتجه الدهماء. مع ذلك فقد كانت كتب الشعر القصصى الشعبى، حديثة وقديمة، تباع فى شوارع المدن الأوربية فى القرن الثامن عشر يحملها الباعة الجائلون من قرية إلى أخرى. كانت نصوص الشعر القصصى الشعبى تستبعد لافتقارها للتهديب الذى يميز الفن الراقى، لكنها كانت جزءًا لا يتجزأ من ثقافة ذلك العصر. ومع ازدهار القومية والهجوم على القيم الأرستقراطية من جانب مؤيدى مبادئ الثورة الفرنسية، كان من المحتوم أن يظهر شخص مثل يوهان جوتفريد هيردر ليعلن فى كتاباته الأولى أن الشعر الحقيقى لا يوجد إلا فى أعمال من هذا اللون.^(٩)

ظهر موالم طراد الفارس *chevy chase* فى عديد من كتب المختارات فى ذلك الوقت، بل إنه قد ترجم إلى اللاتينية، وقد سر عددًا من النقاد أن يخصص أديسون فى عديدين (٧٠ و ٧١ من *The Spectator* سيكتاتر فى مايو ١٧١١) ملفًا للرأى القائل بأنه من الممكن اعتبار الموالم قصيدة ملحمية. وفى هذا السياق يقول أديسون إن أصحاب الذوق السليم سيعجبون بهذه الأعمال لما فيها من سمات تسعد القراء من كل لون وحال، وإن إعجاب العامة بها لا ينبغى أن يقصبيها من إعجاب نقاد يتمتعون بقدرة أكبر على تقدير الأدب. وبينما يجد شافتسبرى وغيره أن الذوق العالى فى الأعمال هو معيار للرقى، فإن أديسون يقدم

(٨) Vico, *New Science*. (Bk 2, ch. 2) pp. 129-132.

(٩) Herder, *Sämtliche Werke*, V, pp. 160-6; and Lovejoy, 'Herder and the Philosophy of history', *Essays*. P. 167.

رأيًا أقرب إلى فكر أنصار حزب العمال من غيره؛ إذ يرى أن الأعمال البسيطة الصادقة يمكن أن تملك جمالاً حقيقياً لمن يعرفون كيف يقدرّون هذه الأعمال.

ويحاول أديسون أن يفصل هذه الأعمال عن أعمال الكتاب " القوطيين " الرديئة الذين يبرعون في النظم (مثل مارتشال وكاولي) ويعجزون عن بلوغ الكمال الكامن في بساطة الفكر الذي يوجد في مواصل العامة في أنحاء أوربا. ويستشهد أديسون كثيراً بمقاطع من طراد الفارس وهو يقارنها بمقاطع من الأبيات *Aeneid* لفيرجيل. ويستخدم في مناقشته تقسيمات لوبوسو Le Bossu، ثم يخلص إلى القول "وهكذا نرى أن أفكار هذه القصيدة التي تتبع تلقائياً من موضوعها، بسيطة دائماً تصل أحياناً إلى سمو لا يخطئ، حتى إن لغتها عمومًا شديدة التأثير وإنها في جملتها مكتوبة بلغة شعرية صادقة، وإذا تذكرنا كم كانت مجلة سبكتاتر مؤثرة وذائعة الصيت؛ إذ تترجم إلى اللغات الأوربية الرئيسية وتنامي هذه الشهرة باستمرار طوال القرن الثامن عشر، عرفنا أن رأى أديسون ينبغي أن يعطى وزنه من التأثير والانتشار. وأن رفضه لوضع خط فاصل بين الفن الراقى والفن الشعبى. ومخاطبته للاستجابة الفطرية في كل البشر، هذا الرفض وهذا التوجه لهما أبعادهما السياسية. فعلى الرغم من أن كلاً من شافتسبرى وأديسون يشدان معياراً طبيعياً في الجمال، فإن مفهوم شافتسبرى للجمال قائم على تقدير حار للطبيعة المنتظمة، وهى نتاج للخلق الهادف تشبه أكثر ما تشبه عملاً فنياً راقياً، لا يقدره إلا نخبة من الذواقة والعارفين، أما أديسون فينشد طبيعة تمكن للأعضاء الحقيقيين المنتمين "لدهماء الأمة" من أن يعجبوا بأغنية ويشعر يخاطب المشاعر المشتركة بين كل البشر.

وفى مقدمة لمجموعة من الشعر القصصى الشعبى والأغاني الإنجليزية نشرت بين عامى ١٧٢٣ و ١٧٢٥، يقول كاتبها إن هوميروس لم يكن سوى مكفوف يبيع الأغاني القديمة بعد أن نظمها في قصيدتين ملحميتين عظيمتين.

كانت المناظرة بين أنصار الرأيين المذكورين ذات أهمية وجدوى في ظل حركة إحياء الشعر القصصى الشعبى، لا سيما أن الشعر القصصى الشعبى الذى يمتدحه أديسون كان جزءاً حياً من الأدب الشعبى المعاصر له. وعندما عمد النقاد إلى تصنيف الموال الشعبى في مرتبة الملحمة القديمة، فقد قصدوا رفع مكانة شكل شعبى، لكنهم بذلك حطوا من المكانة الخاصة للشاعرين هوميروس وفيرجيل. إن تصوير هوميروس على أنه بائع جوال للأغاني، لم يكن مستغرباً حتى في أوائل القرن السابع عشر، وعلى الرغم من أن هذه الصورة المتواضعة كانت جزءاً من خطة الدفاع عن الشعر القصصى الشعبى، فإنها كذلك كانت جزءاً

من المعركة بين القدماء والمحدثين التي ربما وصلت ذروتها في ثمانينيات القرن السابع عشر وتسعينياته، وامتدت مناوشاتها من القرن السابع عشر حتى الثامن عشر.^(١٠) وربما ما كتبه المحرر في تصديره لمجموعة الشعر القصصى الشعبى يحمل صدى معركة أدبية اندلعت حديثاً وقتها، كان طرفاها هودار دى لاموت Houdart de la Motte وأن داسيه Anne Dacier فى عام ١٧١٥. يقول لاموت إن آلهة هوميروس ذكوراً وإناثاً فقدت دلالاتها عند الجمهور المعاصر، وردت داسيه دفاعاً عن عظمة هوميروس والقدماء. كان لاموت والمدافعون عن الأدب الحديث يحاولون تصوير الأدباء الكلاسيكيين الكبار على أنهم أدنى منزلة فى سياق يجعل الثقافة الرومانية والإغريقية ثقافة بدائية بالمقارنة بالعالم المعاصر واكتشافاته العلمية المذهلة.

وحتى القول بأن الشعر القديم هو منبع السمو وجد من ينقضه؛ إذ ظهر مذهب أدبى جديد يمنح هذه المكانة "العهد القديم". فقد بدأ روبرت لوث Robert Lowth الذى انتخب أستاذاً للشعر فى أكسفورد عام ١٧٤١، بدأ محاضرات فى أربعينيات القرن الثامن عشر موضوعها ما وصفه "بالسمو الذى لا يدانى" فى الشعر العبرانى القديم. ويقول لوث إن شعر إسرائيل القديمة ينبع من الدين وإن أسمى الشعر ما استلهمه الدين. وعلى الرغم من أن محاضراته محاضرات فى الشعر الدينى للعبرانيين لم تنشر باللغة الإنجليزية حتى عام ١٧٨٧، فإنها فى طبعتها اللاتينية عام ١٧٥٣ بالإضافة إلى مساجلاته مع وربرتون Warborton منحت أفكاره انتشاراً واسعاً. قرر لوث أن موضوع الشعر العبرانى ومادته أسمى من مادة شعر هومر و فيرجيل، ثم دعا إلى خلق نموذج لشعر وطنى لا يقوم على نماذج إغريقية ورومانية. وقد قرن دعواه بأن العهد القديم كان يحوى منظومة شعرية لكنها فقدت؛ لذا فقد دعا إلى نوع من النثر الشعرى الراقى، ثرى فى مجازة، ويعتمد صوره من "الحياة العادية".^(١١)

مهّد هذا النقد لأعمال مكفرسن Macpherson وتشاترتون Chatterton، فقد كان أول ما اكتشف جيمس مكفرسن عبارة عن عدد من الأغاني والشعر القصصى الشعبى غير المكتملة ونشرها فى عام ١٧٦٠. أو عندما بدأ فى عام ١٧٦١ فى نشر القصائد المنسوبة إلى أوسيان Ossian، فقد شملت هذه الاكتشافات المزعومة ما يمثل مادة الشعر الشعبى من أشباح وحروب وعنف وحب فى أسلوب يتمثل أسلوب الكتاب المقدس.

(١٠) أجرى أبى دى بواسروبير هذه المقارنة بين هوميروس ومغنى جوال فقير فى عام ١٧٣٤، انظر:

Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* (5 vols., Paris, 1948-56), I, III, V)

Lowth, *Lectures*, I. p. 37. (١١)

وإذا كانت الشخصيات التي تظهر في الكتاب المقدس لا تدخل في دائرة البدائية، فإن هذا القول لا ينطبق على المجتمع الذي ابتدعه مكفرسن ويحكمه شيوخ من الهمج.^(١٢) وسلك توماس تشاترتن سبيلاً آخر. فقد زعم أنه اكتشف مخطوطات من العصور الوسطى بكنيسة نت ماري ردكليف في بريستول، تحوى شعراً لأدباء مجهولين. كان أشعر هؤلاء الشعراء المختلفين هو القس توماس رولي Thomas Rowley. وكما ادعى مكفرسن قام تشاترتن بترجمة بعض هذه الأعمال إلى الإنجليزية الحديثة، لكنه صاغ القصائد في لكمة بمفردات وتراكيب ليظن أنها شعر إنجليزي كتب في القرن الخامس عشر. ويبدو أنه استقى أغلب موضوعاته التي تدور حول الفرسان الشجعان والقسس المدللين المنعمين من تشوسر، ولكن العالم الذي صورته كان ينتمي أكثر ما ينتمي إلى صورة العالم الوسيط الذي رسمه المتحمسون لذلك العصر مثل هوراس والبول Horace Walpole. مات تشاترتن في الثامنة عشر من عمره، ويمكن رؤية أعماله من أكثر من منظور، لكن محاولته بعث نوع قديم من الشعر تنتمي ولو جزئياً إلى مفهوم البدائية. وإن لجوءه للماضى ليستوحى منه، لم يكن أبداً من باب مناصرة القدماء، بل كان يسعى لجذب الاهتمام نحو الشعر المعاصر عن طريق اختلاق عالم تكون الحياة فيه مشبوبة بالمشاعر وألصق بالطبيعة من الحياة التي يعيشها قراؤه.

ظهر كتاب آثار من الشعر الإنجليزي القديم *Reliques of Ancient English Poetry* في عام ١٧٥٦ في الفترة بين نشر قصائد أوسيان وقصائد تشاترتن في نهاية العقد ويسبق القصائد مقدمة نقدية طويلة عن مكانة الشاعر الراوى والشاعر المغنى بوصفهما أسلافاً للشاعر الحديث. أكد توماس بيرسي Thomas Percy، كما أكد أديسون على القيمة الشعرية للبالاد. أما تهكم جونسون Johnson على محاولة صياغة الحكاية الشعبية شعراً واحتقاره لذلك الفن الذي أخذ في الانتشار بوصفه شكلاً من الأدب، فينبغى أن يوضع فى سياق رفضه الانضمام إلى بيرسي فى اعتبار البالاد لوناً من الشعر. كان يراها شكلاً من الفن البدائى، ففى كتابه حياة جراى *Life of Gray* نجد نقداً، لجرأى بسبب تقليده للبدائية المبالغته التى يتسم بها البالاد فى سياق نقده لقصيدة *The Bard* "الشاعر الراوى"، فيقول إنها "أدنى من مكانة قصيدة تشد السم". ومن الواضح أن جونسون كان يحفظ الشعر الشعبى عن ظهر قلب. وقد حث بيرسي على مراجعة المخطوط الذى مثل الأساس لكتاب آثار من الشعر الإنجليزي القديم، بل وعد أن يسهم بعدد من الملاحظات وبغض النظر عما يجد من متعة فى هذه الأشعار، اعتبرها منتجا حرفياً خارج حدود الشعر والنقد.

على الرغم من الحماس الشديد لشعر القرون الوسطى وعلى الرغم من النجاح الذي حققه روبرت برنز Robert Burns في ثمانينيات القرن الثامن عشر، ينبغي أن نذكر أن القارئ الإنجليزي لم يكن معتاداً على قراءة الشعر وفي يده معجم؛ فمسرحة آلان رامزي "Alan Ramsay" الراعي الرقيق المكتوبة بالكنة الاسكتلندية، ظهرت في ترجمات عديدة في نهاية القرن الثامن عشر حتى نتاج للقارئ الإنجليزي في شكل مفهوم، بل إن أغلب القراء يفضلون قراءة تشوسر في صورة لغوية حديثة. قام بيرسي بتحديث ألوانه لهذا السبب. أما سلسلة "الأغاني الأفريقية African Eclogues" لتشارترن التي تنتهي بحب - موت نارفا ومورد الجميلة، فتقدم البدائية دون مشكلات اللغة والتواصل التي وقع فيها مكفرس في "فنجال" Fingal وعلى الأرجح كان أكثر القراء يفضلون أن يستمتعوا بالبدائية دون مشقة المفردات الغريبة.

كانت قصائد مكفرس على لسان شاعره أوسيان على ذبوعها وتأثيرها، شيئاً غريباً، أما تشارترن فقد تحول إلى بطل يرنو إليه شعراء زمنه، ولكن ليس من دليل على أن قراءه كثيرون.

وربما كانت أهم المناظرات حول الشعر البدائي تلك التي تناولت الطبيعة الشعرية للعهد القديم. وقد استشهد المتناظرون بلونجينوس Longinus بنصوص منه بوصفها نموذجاً راقياً لما هو سام، ويعد هذا واحداً من محاولات قليلة تربط بين البلاغة الكلاسية والأدب العبراني. ويطرح ثيوفيلوس جيل Theophilus Gale في كتابه "بلاط الأممين" Court of The Gentiles (١٦٧١-١٦٧٧) نظرة تقليدية لهذا الموضوع. فاللغة البدائية مازالت تملك بعض عناصر الكلام الذي منحه الله لأدم فهو يتسم بالارتباط الوثيق بين الكلمة وما تشير إليه وقد استخدم مصطلح فيركو "أونوماتيسيا Onomathesia". ويقول جيل إن الروح الشعرية تجد أصدق تعبير لها في شعر العهد القديم، وهو شعر يسمو بقوة تأثيره على الحماس الشيطاني الموجود في الشعر اليوناني واللاتيني ولا يمكن أن يدانيه أي من شعر المحدثين الذين يعيشون في عصر فاسد أعجزهم عن الإمساك بروح "البلاغة الجليظة الجزلة" الموجودة في العهد القديم. ويقول جيل إن هوميروس استمد أغلب إلهامه من النبي موسى.

لم يكن افتراض جيل بوجود عناصر في اللغة العبرانية للغة أولى تمتلك قوة سحرية لتسمية الأشياء بمسمياتها، لم يكن أمراً غريباً، بل إن من المهتمين بالأمر من قال إن لغة آدم تمثل لغة طبيعية حقة. وهي لغة يمكن الوصول إليها عن طريق بحث روحاني أو بإجراء تحليل عميق للعلاقات بين اللغات. وقد دلل هانز أرسليف Hans Aarsleff على وجود أوجه

تشابه محددة بين محاولة جوتفريد ويلهلم ليبنتز Leibniz إثبات وجود أصل واحد للغات من خلال المقارنات الأصولية الاشتقاقية للكلمات، ومحاولة جاكوب بوهمي اكتشاف اللغة الطبيعية التي استخدمها آدم في جنة عدن. وقد أشار ليبنتز إلى أمثلة للتوافق بين اللفظ والمعنى Onomatopoeia (مثل : كلمة أنف Nose تنطق من خلال الأنف) تشير بدورها إلى روابط طبيعية بين صوت الكلمة، ولفظها، والمعنى المقصود. وتعكس مثل هذه الكلمات " اللغة الأصلية البدائية" التي كان يبحث عنها. ثم يقول "إذا كانت اللغة البدائية مازالت موجودة في شكلها النقي الأول أو كانت محتفظة بسمات واضحة تدلنا عليها، فإن سر الارتباط بين ألفاظها ومعانيها؛ ذلك السر الذي نسعى لكشفه لا بد سيظهر، حتى نعرف هل أساسه مادي ملموس أو أنه "أمر تعسفي" يمكن لغير الخالق أن يفرضه أو يمنحه. وإذا سلمنا أن لغاتنا تستمد أصولها من لغة واحدة، فإنها، وإن اختلفت، بكل منها شيء من اللغة البدائية". ويسخر ليبنتز من نظريات بوهمي اللغوية وغيرها من النظريات ويصفها بالأفلاطونية، ولكنه قال بقولهم إن الهيروغليفية ربما كانت تمثل لغة فلسفية.

خلال القرن الثامن عشر بين ظهور عمل جيل والمناظرات التي دارت حول الشعر، صدر كتاب " التاريخ النقدي" في عام ١٦٧٨ ليبث وعيًا جديدًا بطبيعة النصوص الكتابية المقدسة، وطريقة وصولها إلينا، ومصداقيتها. فبحلول عام ١٧٤١، بعد صدور كتاب وليام وريبرتون "التراث المقدس للنبي موسى Divine Legation of Moses"، كان فكر التتوير بنقده للحماسة غير العقلانية والخرافات، قد نجح في خفض مكانة التاريخ اليهودي وتقليل أهمية اللغة العبرانية. يتعامل وريبرتون مع شعر العهد القديم بوصفه شعرًا بدائيًا لشعب بدائي. ويشير إلى الغلو في استخدام المجاز وإلى ما يراه غموضًا في هذه اللغة التي يعدها لغة غير مكتملة التكوين كلغات بعض الشعوب الهندية في أمريكا. ويقرر وريبرتون أن اللغة تطورت من الحالة الفطرية قليلة المفردات حتى صارت لغات متعددة "معقدة" مثل لغات أوروبا الغربية. أما المجاز والتشبيه والأليجورية أو القصة الرمزية Allegory فأشكال بدائية نشأت بسبب الافتقار للمفردات التي تسمح بتطور المفاهيم الصعبة. واللغة في هذا الطور، كما كانت العبرانية زمن كتابة العهد القديم، قد تتسم بدرجة من العزلة والقوة لكنها لا تملك مقومات إبداع ألب عظيم.

ذاعت أفكار وريبرتون، واكتسبت مقارنته بين الغلو في استخدام المجاز عند الهنود الأمريكيين وكتاب العهد القديم بعدًا أنثروبولوجيًا لمناقشته للشعر العبراني تبعه بعده كتاب كثيرون. لكن أغلب الكتاب الأوروبيين غير الإنجليز وجهوا اهتمامهم للطرق التي تعكس اللغة

أو تصوغ أنماط الفكر وينطبق هذا على إتيان بونو دى كوندياك Etienne Bonnot de Condillac فى مؤلفه مقال فى أصل المعارف الإنسانية الذى صدر فى عام ١٧٤٦ بعد كتاب وريبرتون بخمسة أعوام.

ويتفق كوندياك مع ليبنز فى أن الزمن الذى استغرقه البشر ليملكوا لغة، أطول كثيراً مما يفهم من سفر التكوين. وعلى الرغم من أنه يبنى مقولاته على رفض جون لوك للأفكار الفطرية، فإن كوندياك يرى أن لوك لم يدرك أن البشر قادرون على إنتاج الأفكار لوجود صلة قوية فى عقولهم بين الذاكرة والتخيل، وتعمل هذه الصلة عن طريق مجموعة من العلامات أهمها اللغة المنطوقة.

وخروجاً من أى جدل دينى يسلم كوندياك بأن الرب وهب اللغة لآدم وحواء، ولكن موضوعه أصل اللغة، ولهذا يبدأ تصوره بطفلين، ذكر وأنثى، معزولين ليس لـديهما أى معرفة بالإشارات اللغوية. وتستدعى صورة تطور اللغة والعقل النشوء البطيء لنظام من العلامات يضم الإشارة البدنية والرقص والموسيقى، والألفاظ. ويقتبس كوندياك من دو بو Abbe du Bos عندما يذكر أن المسرح الإغريقى والرومانى، كما نراه فى المخطوطات التى وصلت إلينا، يحمل عناصر من منظومة العلامات المقصودة. فالتعبيرات البدنية كانت كثيرة ودقيقة فى التمثيل وفى الخطابة الرومانية. حتى إن ممثلاً مشهوراً قرر أن يستعين بممثل أدنى منه ليلقى الكلمات بينما يودى هو التعبيرات البدنية. ويتصور كوندياك أن فصل هذه المنظومة من العلامات إلى عناصر مستقلة - الموسيقى دون كلمات، الشعر دون رقص، وتعبيرات بدنية ورقص دون كلمات - كان خطأً أو خطوات مبدعة فى العالم القديم. ويرى دو بو أن الرقص القديم والتعبيرات البدنية والدراما القديمة كانت شيئاً عبقرياً، ولكن كوندياك وريبرتون كانا يعتبرانه منظومة بدائية، ورأيهما أن بربرية الغلو فى استخدام المجاز قد حل محلها نوع أرقى من الشعر، وكلما حلت الكلمات محل تعبيرات الوجه زادت من قدرة الإنسان على التفكير وطورتها.

وبعد تسعة أعوام، ألقى روسو Rousseau بشكوكه حول فكرة التقدم الإنسانى، وطرح تصوراتهِ عن السبل التى بدأ الإنسان الهمجى بها استخدام اللغة للتعبير عن رغباتهِ وعن المتعة التى كان يجدها هذا الهمجى فى اللهجة الشاعرية التى - لابد - كانت أقوى مما يوجد فى أى لغة حديثة؛ فقد كانت هذه اللغة موجودة، قبل الفساد الذى أحدثته مؤسسات المجتمع، ومن ثم كانت أقرب للمشاعر والرغبات الإنسانية الفطرية وكما ينشد بوهمى فإن تلك اللغة كانت أقرب إلى المنبع الأنقى، ولكن هذا المنبع عند روسو لم يكن الرب بل الطبيعة

نفسها. ويثنى هرذر على ذلك، فيقول في عام ١٧٧٢ إن اللغة التي بدأت بشعر موغل في المجاز، لابد أن تكون نتاجاً لأسلوب حياة بشرى شديد الخصوصية وليس هبة مباشرة من الرب. مع ذلك يرى هرذر Herder أن الشعر القصصى الشعبى وقصائد أوسيان والأوديسة والإلياذة والعهد القديم، كلها منابع عظيمة للإلهام الشعرى. وإن ذكره لهذه الأعمال فى فئة واحدة، يشير إلى أنه يراها جميعاً إفرازاً لعبقرية بدائية سامية، وإن هذا الربط بينهما ليستحضر ربطاً مماثلاً فى أذهان النقاد المعاصرين.

ومن اللافت للنظر أن هيو بليز Hugh Blair الذى كتب تعليقاً مطولاً عن قصائد أوسيان يشير إلى ما يسميه "الأسلوب الأمريكى" (أى الأسلوب الخطابى عند الهنود الأمريكيين) يجمع بين الإيجاز والصور المجازية المفصلة.

هذا الاحتفاء بالمجاز لقى احتفاءً آخر على يد أصحاب الاتجاهات الجديدة فى أسلوب الشعر وفى النقد؛ فتقدير السمو فى الشعر والخيال الذى كان مزدهراً فى العصر الإليزابيثى عاد ليعلو على الأصوات التى تصم المجاز بالغموض، وطرح ذلك فى عصر الاسترداد والملكية وبداية القرن الثامن عشر. وقضى هذا الإعجاب على دعاوى وربرتون بغموض المجاز وبدائية الشعر العبرانى، فى عام ١٧٦٥. وكان ذلك على يد روبرت لوث، الذى ذكرنا أنه ألقى ونشر سلسلة من المحاضرات عن الشعر العبرانى فى جامعة أكسفورد، واستطاع لوث أن يثبت سوء فهم وربرتون للنصوص العبرانية، وأن الشعر العبرانى أبعد ما يكون عن البدائية، بل إنه أعظم ما أنتج من شعر وأنه شعر السمو الدينى. رسم عدد كبير من كتاب عصر التنوير صورة اليهود فى إسرائيل القديمة على أنهم غارقون فى الشرك والخرافة. إلا أن اتخاذ العهد القديم نموذجاً لأعمق ألوان الشعر، كان له تأثيرات وانعكاسات كثيرة على أدب النصف الثانى من القرن؛ فقد علت قيمة السمو البدائى بوصفه قوة جمالية مهمة فى التصوير وفى الشعر.

لم يكن وربرتون على صواب فى رأى معاصريه فيما قال عن الكتابة؛ فقد اتفق وربرتون مع بيكون Bacon، وعدد من النقاد بعده، على أن اللغة الهيروغليفية شكل بدائى من أشكال الاتصال، حلت محله حروف الهجاء التى تمثل المنظومة الصوتية البشرية. ولم يبد فى هذا اهتماماً بإشارة لوك إلى أن الصور التى تكون الهيروغليفية قد تمثل شكلاً أرقى للاتصال. كما تجاهل هذا الرأى الشائع الذى قال به ديفو Defoe وغيره من أن الكتابة كانت منحة إلهية إلى البشر، صحبت ألواح التشريع. وإذا كان المسيحيون الأصوليون يرون فى نظام الهجاء الصوتى أمراً معجزاً، فقد كان للهيروغليفية مكانة خاصة بين من كانت معتقداتهم

ترتبط بما هو مقدس وسرى. أما المعجبون بجاكوب بوهمى ومنهم وليام لو William Law، ومنهم جاكوب بريانت Jacope Bryant فقد كانوا يبحثون عن الحلقة المفقودة التى ستوضح الصلة بين كل الأديان القديمة، هؤلاء كانوا يرون فى الهيروغليفية شكلاً من الاتصال غامضاً وخفياً ويجسد أفكاراً لا يمكن للكتابة أن تعبر عنها. مثل هذا العنصر جذباً للباحثين عن أسطورة جامعة تفسر مسيرة التاريخ الروحانى، كما مثل استعصاء الهيروغليفية على الفهم عنصر جذب آخر للمزاج الشعرى فى نهاية القرن.

وفى نهاية الفترة التى نتناولها، أخذت أفكار روسو وكوندياك عن التكوين البدائى للغة اتجاهات مغالية حتى كانت هدفاً للسخرية. ففى بريطانيا تلقف لورد مونوبودو Lord Monoboddo تعليقات روسو عن قرد الأورانجوتان ووصفه بأنه إنسان دون لغة، ثم بنى عليها نظريته التى تقول إن اللغة ليست خلقاً طبيعياً على الإطلاق بل من إبداع الإنسان المتحضر، كما تبع منهج كوندياك فى دراسته الأطفال الهمجيين. ويتفق مونوبودو مع القول بأن الإنسان بدأ الكلام بمحاكاة أصوات الطبيعة لكنه رفض تأكيد كوندياك أهمية الإشارات البدنية (لغة الحركة Language of Action) فى المرحلة الأولى للتواصل بالإشارات، فىرى أنه بمجرد أن بدأ الإنسان فى استخدام الكلمات صار مخلوقاً يختلف تماماً عن إنسان الغابات الهمجى. أما فى أوروبا، خارج إنجلترا، فقد أسهم فى المناظرة أحد المعجبين بكوندياك ولورد مونوبودو، وهو يوهان جونفريد هيردر، وذلك بمصنفه "مقال فى أصل اللغة" ١٧٧٢. ويرى هيردر أن اللغة هى "لغة الشعور"، وهى فطرية فى الإنسان وفى الحيوان. فمن أبسط الأصوات التى تعبر عن المشاعر تأتى اللغة. يضع هيردر لغات الأمم الهمجية أمامه حين يؤكد أن هذه الأصوات المعبرة تظل "الغذاء الحقيقى" الذى تعيش عليه "جذور اللغة". وكما عبر من سنوات قليلة عن إعجابه بقصائد أوسيان، نجده الآن يمدح الشعر والموسيقى لدى هنود أمريكا بوصفها تجسيداً "للغة الطبيعية". ويقول إنه لا يمكن اختزال اللغة فى عدد من الأصوات والكلمات الأساسية؛ فلكل لغة تفردها، وهى نتاج الشعب الذى يتكلمها، ثم يقول إن شعر الشعوب الهمجية كان يحرك مشاعر كثير من سامعيه الأوربيين إلى حد البكاء.

ويرى هيردر أن تصورات كوندياك وروسو غير كاملة؛ فالتفكير واللغة من فطرة الإنسان التى تصاحبه وإن نشأ خارج المجتمع. أما المجاز الذى يصفه وريرتون بالسذاجة، وشمل ذلك كتاب العهد القديم والأمم الهمجية، فإن هيردر يعلى مكانة البدائى فوق فن عصر التنوير المصقول، ويقول إن هذا المجاز هو منبع الشعر العظيم.

تمتعت فكرة البداية بمكانة خاصة فى الفترة بين عام ١٦٦٠ و ١٨٠٠، ولم يتراجع الاهتمام بها فى القرن التالى. ولكن المثال البدائى الذى سيصل الرومانسيون إلى حد تقديسه، كان كتاب القرن الثامن عشر يستخدمونه سلاحًا تهكميًا على المركزية العرقية الأوربية، فقد كان كتاب القرن الثامن عشر وقراؤه يؤمنون بأن الطبيعة هى ممثل الوجود الإلهى، ومن هنا سلموا بأن كل ما هو طبيعى وبدائى له قيمة لم تدرس، وإذا كان "مقال فى عدم المساواة" لروسو (١٧٥٥)، أشهر عمل عن البداية فى تلك الفترة، قد حظى بهذه المكانة؛ لأنه يقدم أوضح تعبير عن قلق مفكرى القرن الثامن عشر بشأن ما كان يسمى "الترف" وعن أملهم فى استمرار تطورات العلوم واتساع ما يمكن أن نسميه بالحرية الأخلاقية. فالمرحلة الثالثة لتطور الإنسان عند روسو، وهى الفترة التى لم تدمر فيها سعادة الإنسان، عن طريق الفروق فى الملكية، وثورة اكتشاف المعادن واستخدامها، والزراعة، يرى فيها روسو الإنسان "حرًا" وصحيح البدن، وأمينًا وسعيدًا، فإذا وجد بعض قرائه أن حرية المرحلة الأولى قبل ظهور اللغة، فضلاً عن الكتابة، أشد جاذبية من الحضارة المعاصرة، فلم يكن روسو ليعارض تلك النظرة. ففى مقال لكاتب ساخر عن ولد همجى وجد فى عام ١٧٢٥ يقول المؤلف إن ذلك الولد ربما يقود أتباعه ليعيشوا على الخضروات فى الغابة. وفى عام ١٧٥٥، وهو العام الذى صدر فيه "مقال" روسو، لم تكن هذه الفكرة لتلقى مثل هذه السخرية. وقد تحول النقد من التهكم على دعوة أديسون وتحمسه للمواويل فى بداية القرن الثامن عشر ليرى جوهر الشعر فى الإيجاز ومجازية أسلوب المجتمعات الأقل تحضرًا.

الفصل الحادى والعشرون

إحياء القرون الوسطى والأدب القوطى

بقلم : بيتر سايور

إحياء القرون الوسطى والأدب القوطى

يعود نقد القص القوطى فى الإنجليزىة إلى عام ١٧٦٥م حين نشرت أولى العروض الأدبية لرواية هوراس والبول Horace Walpole الرائدة فى مجال القص القوطى قلعة أوترانتو، ولا يمكن تحديد تاريخ إحياء طرز القرون الوسطى التى ألهمت والبول روايته، لكن ظهر احترام جديد لأدب القرون الوسطى فى كتاب رتشارد هيرد Richard Hurd رسائل حول الفروسية والرومانسية عام ١٧٦٢م، وفى الطبعة المنقحة لكتاب توماس وارتنون Thomas Warton ملاحظات حول الملكة فى نفس العام. وينصب اهتمام هذا المقال على أعمال نقاد أواخر القرن الثامن عشر ممن تناولوا أدب القرون الوسطى وعلى المقلدين المعاصرين لأدب القرون الوسطى مثل مكفرسون Macpherson وتشانترتون Chatterton وعلى القص والدراما القوطية، لكن تلخيص الاتجاهات نحو أدب القرون الوسطى بين عصر عودة الملكية وستينيات القرن الثامن عشر يمثل خلفية ضرورية لفهم ما أعقب ذلك من تطورات.

فى مقدمة ترجمته لكتاب تأملات فى فن الشعر لأرسطو (١٦٧٤م) لرابان Rapin، كتب توماس ريمر Thomas Rymer فى فقرة عن العصور الوسطى وصفها بأنها عصور الحكايات والقصائد الغنائية واللازمات المتكررة، بحيث لا يراها أهلاً للاهتمام النقدى، كما ذكر تشوسر Chaucer الذى "لم تكن اللغة فى عصره قادرة على إبراز أى شخصية بطولية" (الأعمال النقدية). وكان ريمر أكثر صراحة فى كتابه عرض موجز للتراجيديا (١٦٩٣م)، الذى أزدري فيه من كتبوا قبل تشوسر لتكلفهم، وعلى الرغم من أن الفضل يعود إلى تشوسر فى إدخال المفردات الفرنسية واللاتينية إلى اللغة الإنجليزية فقد "احتفظت لغتنا بنوع من الغلظة ظل عالماً بها لفترة طويلة بعد تشوسر" (الأعمال النقدية).

وعلى الرغم من أن ريمر بأرائه غير التقليدية عن شكسبير يعتبر فى الوقت الحالى ناقداً غير تقليدى إذا لم نقل غير واقعى، كانت آراؤه عن أدب القرون الوسطى ممثلة لعصره، فعام ١٦٦٨م، نشر كل من دينام Denham

وولار Waller قصائد تصف تشوسر بأنه ضوء عابر فى ظلام القرون الوسطى^(١). ويرى معظم نقاد عصر العودة وأوائل القرن الثامن عشر أنه كانت هناك صعوبات جمة فى فهم إنجليزية القرون الوسطى، وفى مقاله تاريخ أعظم شعراء الإنجليزية (١٦٩٤م)، أسف أديسون Addison لصعوبة لغة تشوسر:

ألقى الزمن طبقة من الصدأ على ما نظمه الشاعر

وجعل لغته بالية وأخفى موهبته الشعرية

وعبثاً حاول أن يمزح فى طريق غير ممهد

حاول أن يثير سخرية قارئيه بلا جدوى

وبصورة عامة كانت الصعوبة أكثر فى فهم شعراء القرون الوسطى مثل جاور Gower ولانجلاند Langland وليدجيت Lydgate، ومن ثم لا قوا اهتماماً أقل مما حصل عليه تشوسر. ولم يشتهر سير جاوين والفارس الأخضر إلا فى أوائل عام ١٨٢٤^(٢). ومع ذلك فقد تم توجيه نقد صريح ومباشر لأدب القرون الوسطى قبل عام ١٧٦٠. وكان درايدن Dryden أهم نقاد عصر الإصلاح، واحتوت مقدمته لكتاب الحكايات فى الماضى والحاضر (١٧٠٠م) على مناقشة موسعة لتشوسر. وبعد أن عقد درايدن مقارنة بين تشوسر وأوفيد وبوكاشيو، جاءت المقارنة لصالح تشوسر؛ إذ وصفه بأنه أبو الشعر الإنجليزى (القصائد الدرامية، الجزء الثانى)، لكنه تناول نقاط الضعف المتعددة عنده، وبعد أن أعاد درايدن كتابة الحكايات لتشوسر بالإنجليزية الحديثة، وجه إليه النقد لأنه اختار بعض الحوادث التى لا يفوح منها أى فحش، (الجزء الثانى). وقد وُجهت الانتقادات إلى تشوسر بسبب بذاءة أسلوبه، واتباع درايدن نهج عهده ووصف لغة تشوسر بأنها لغة لا يفهمها إلا كبار المتقنين، ووصف تشوسر بأنه جوهرة يجب إزالة الشوائب من عليها حتى تلمع ويسطع ضوءها (الجزء الثانى). ومما يدعو للعجب أن أعمال تشوسر صارت أكثر غموضاً بعد أن أعاد درايدن كتابتها.

(١) p.244 راجع أسبرجون، Chaucer Criticism p. 244.

(٢) تمت مناقشة Sir Gawain لأول مرة عن طريق ريتشارد بيراس فى تحقيقه لكتاب History of English Poetry. P. 17n. لمؤلفه توماس دوتون (لندن، ١٨٢٤) الجزء الأول.

مثل درايدن شعر بوب وهو أحد المتعصبين لأعمال تشوسر بالحاجة إلى تحديث بيت الشهرة إلى قلعة الشهرة (١٧١٥)، وفي مقال في النقد (١٧١١) انتقد بوب لغة تشوسر التي عفا عليها الزمن كما ازدري زيادة الغموض عند درايدن، وبعد مضي قرن من الزمن كما سنرى، بدا تشاؤم بوب غير مبرر؛ نظرًا لزيادة الاهتمام بأدب العصور الوسطى.

يبدى أديسون نظرة أقل تقليدية للقرون للوسطى في مقالات ثلاثة في مجلة سبكتاتر عام ١٧١١؛ حيث أثنى على "طراد الفارس" و"طفلان في الغابة"، وبالطبع لم يكن أديسون أول من تحمس للقصائد الغنائية في القرون الوسطى، فعام ١٥٨٠ عبر سيدنى في كتابه اعتذار للشعر عن سعادته بـ طراد الفارس. والغريب ليس سعادة أديسون بالقصائد الغنائية القديمة بل تخصيصه مقاليتين لتحليل مثال واحد، فقارن بين بعض الأجزاء من "طراد الفارس" وفقرات من الأتيادة، مؤكداً أن كلا العملين يقدم نوعاً واحداً من العبقرية الشعرية. وفي مقالته التالية عن "طفلان في الغابة" وجه أديسون نقدًا يتسم بمزيد من الصراحة، ويعترف بوجود تبسيط مفرط في النظم بأسلوب عقيم حتى إن اقتباس أى جزء منه سوف يبدو مخططاً لتحويلها إلى أضحوكة. ويعود أديسون ليقرر أنه بالرغم من العيوب والثغرات في لغة القصائد الغنائية؛ فهي تستهوى من يتمتعون بذوق طبيعي نقى وصافى، وفي الفقرة الختامية التي غلب عليها النقد اللاذع يتعرض أديسون لبعض المواهب الفذة لعصره ممن يشعرون بقوة ما تدفعهم نحو السخرية من "جمال الطبيعة" في القصائد الغنائية للقرون الوسطى.

وعلى العكس من توماس برسى وغيره من النقاد في أواخر الثامن عشر، أبدى أديسون إعجابه بالقصائد الغنائية للقرون الوسطى، وكان إعجابه نابعا من السمات المشتركة لهذه القصائد مع الأدب الكلاسيكي أكثر من السمات التي تتفرد بها أصلاً، إلا أن رأيه كما ورد في الفقرات الختامية كان عرضة للنقد، وقد أثارت المقارنات التي عقدت بين فيرجيل ومؤلفي القصائد الغنائية مجهولى الهوية عام ١٧١١ سخرية كثير من القراء. وكان وليام واجستاني من بين الذين سخروا من مقالته الأولين. وقد كتب تعليقاً على تاريخ عقله الأصعب (١٧١١) وهو كتيب يمتدح كتاب تاريخ عقله الأصعب بصورة هزلية استخدم فيه أسلوب المقارنات الكلاسيكية نفسه الذي اتبعه أديسون.

وكان جون دينس من بين الذين ردوا على أديسون، وعلى الرغم من أن مقالته "البساطة المفرطة في النظم الشعري" كتبت بعد أيام قليلة من ظهور عدد مجلة سبكتاتر يتحدث عن طراد الفارس، فإنها لم تنشر إلا عام ١٧٢١. وقد وجه دينس "سهام نقده إلى السذاجة والتكلف والمبالغة" (الأعمال النقدية، الجزء الثاني) في القصائد الغنائية القديمة. وسلط صمويل جونسون - المعروف بمعاداته الشديدة لإحياء طرز القرون الوسطى - الضوء على هذا النقد في كتابه حياة أديسون (١٧٨١)؛ حيث يقول "ليس هناك كلام منمق أو تكلف في طراد الفارس، لكن برود وسذاجة جافة" (الحياة، الجزء الثاني). وحينما نشرت مختارات من القصائد الغنائية القديمة مجهولة المؤلف في ١٧٢٣ - ١٧٢٥، أى بعد عامين من مقال دينس، نشرت مقالات ترجع الأغاني القديمة إلى أسباب تاريخية وليست أدبية.

ولم تكن الدراما أحسن حالا من القصائد الغنائية؛ حيث لم تجد كثيرًا من المؤيدين قبل أواخر القرن الثامن عشر. وكان رايمر يتحدث بلسان عصره حينما انتقد - بل ازدري - التمثيلية الأخلاقية في كتاب عرض موجز للتراجيديا (١٦٩٣) وتجاهل نماذج واقعية.

يمثل كتيب جيمس رايت *Historia Histrionica* (١٦٩٩) تقدما ملحوظا في المعرفة والنظرة النقدية. استخدم رايت في هذا الكتيب أسلوب المقارنة بالأعمال الكلاسيكية وهو بذلك يسير على نهج درايدن حينما تناول تشوسر وعلى نهج أديسون حينما تعرض للقصائد الغنائية. ويختتم رايت الكتيب قائلا: "تشابه بداية المسرحيات في إنجلترا إلى حد كبير مع بداية المسرحيات في اليونان وفن المونولوج" وساعدت مختارات من المسرحيات القديمة التي ألفها دودسيلي (١٧٤٥ - ١٧٤٦) على توافر كثير من الأعمال الدرامية لأول مرة، إلا أن تعليقاته النقدية التي كتبها في "مقاله التاريخي الموجز حول نشأة المسرح الإنجليزي وتطوره" كمقدمة للأجزاء الاثني عشر كانت تسيطر عليه نغمة التعالي (وعدم الدقة). وانتقد دودسيلي المسرحيات الخارقة لكنه وجد بعض الحرفية والبراعة في المسرحيات الأخلاقية التي ظهرت مؤخرا؛ حيث كانت تحتوى على قصة وعبرة (الجزء الأول)، لكن ظهر أن دودسيلي لم يكن ملما بالموضوع الذي

يتناوله حين كتب "إنه من دواعى سرورى أن أكون أكثر دقة ، ولكن حينما لا يتوفر للفرد المادة يصبح المبنى هشاً".

وبالمثل لم ينضج نقد رومانسية القرون الوسطى فى الإنجليزية قبل أواخر القرن الثامن عشر وتأخر كثيراً عن نظيره الفرنسى. ويرصد بيردانيال هيوت فى كتابه ملامح أصول الرومانسية (١٦٧٠) - الذى ترجم إلى الإنجليزية عام ١٦٧٢- تطور القصة النثرية فى الفترة ما بين القرون الوسطى إلى القرن السابع عشر. وتعرض نقاد فرنسيون آخرون مثل كونت دوسيلوس وجى. بى دولاكزورن وبول هنرى مولى للأعمال الرومانسية بشكل أكثر تفصيلاً. وكما يلاحظ آرثر جوهانستون "كان هناك تقليد راسخ لا يكاد ينكسر وهو دراسة بدايات الأدب الفرنسى فى الفترة ما بين أواخر القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر. وتدين أعمال النقاد الإنجليز الذين ظهروا فى أواخر القرن الثامن عشر بالفضل إلى الأعمال الفرنسية أكثر من أسلافهم الإنجليز ويظل السبب الذى دفع النقاد لدراسة أدب العصور الوسطى فى ستينيات القرن الثامن عشر مجهولاً وخاضعاً للتخمينات. أسهم تطور مفهوم النسبية التاريخية فى التغلب على الظلم الطويل الذى تعرض له أدب القرون الوسطى كما أسهم أيضاً فى دراسة أعمال القرون الوسطى دون الإحالة والمقارنة بالمقاييس الكلاسيكية. وهناك فترة زمنية تصل إلى خمسين عاماً تفصل بين شعر الإخوان وتون وأبوهوم توماس وتون الأب وبين النقد الذى وجه بعد ذلك إلى هذه الأعمال وهذا يعنى أن الاهتمام الإبداعى بالقرون الوسطى الذى ظهر على أولئك الشعراء وشعراء غيرهم مثل جى وكولين قد سبق الدراسة التحليلية لهذه الأعمال.

وعند إجراء هذه الدراسة، تبين وجود سمة مهمة فى نقاد ستينيات القرن الثامن عشر تميزهم عن سالفهم. وتتمثل هذه الميزة فى الكتابات المنشورة لمخطوطات القرون الوسطى وسهولة الوصول إلى هذه المخطوطات نفسها. وأسهم افتتاح المتحف البريطانى فى يناير ١٧٥٩ فى توفير مجموعة مخطوطات السير روبرت كوتن ومخطوطات هارلين. ويؤكد آرثر جوهانستون أن كتالوج مجموعة مخطوطات هارلين الذى يعود تاريخه إلى ١٧٥٩ ونشر ١٩٦٢ يعتبر "أداة فى غاية الأهمية لأدباء القرون الوسطى"، وقاد بييرس ووارتون ورتيسون إلى معرفة الكثير من الأعمال الرومانسية لأول مرة. ولعب فهرس كتالوج

هارلين الذي وضعه توماس أستل ونشر عام ١٦٦٣ دوراً لا يقل أهمية في هذا الصدد. ويعترف برسي في رسالة بعث بها إلى ريتشارد فارمر في ١٠ يناير ١٧٦٣ قائلاً إنه لولا هذا الفهرس "لكانت المجموعة عديمة القيمة (رسائل برسي وفارمر) وكانت إحدى السمات التي تميز بها عصر إحياء طرز القرون الوسطى عودة التقدير والاحترام لتشوسر. وفي كتابه ملاحظات حول الملكة (١٧٥٤)، كان توماس وارتون أول من أضاء الطريق وتبعه الباقيون. واشتكى توماس من أن تقدير واحترام تشوسر يعود إلى أنه شاعر قديم وليس شاعراً قديراً ومن ثم تناول القصائد من حيث (إنها أعمال إبداعية) تحضن بين طياتها ما لم تستطع العصور التالية أن تدانيها من حيث روح الدعابة الحقيقية والشفقة والسمو الأدبي.

وفي الطبعة الثانية من كتاب ملاحظات (١٧٦٢) استرسل وارتون في مدح تشوسر مضيفاً إلى الفقرة التي ذكرناها جملة تعبر عن الاتجاه الجديد الذي يتمثل في دعم القرون الوسطى وقوتها في ستينيات القرن الثامن عشر. وجاء فيما قال "حينما نخلق في أخلاقيات تشوسر القديمة (وأسلوبه الرومانسي) وجفاف تصويره وبساطة تعبيره، ننقل إلى أرض الأحلام حيث نشعر بلذة تداعب الخيال" (الجزء الأول). وبعد حوالى عامين، استخدم توماس جراي نفسها المصطلحات في وصفه تشوسر ومعاصريه حينما كان يؤرخ للشعر الإنجليزي. كتب جراي عن ليدجات قائلاً "حينما نقارن بين مؤلفنا وتشوسر من حيث الصور المرعبة، فإن تشوسر له الغلبة"^(٣). ويمتدح كل من وارتون وجراي تشوسر بسبب بساطته التي حاول أدبيون أن ينفخوها فيه في تعليقه على القصائد الغنائية للقرون الوسطى. وبدلاً من أن يقوموا بمقارنة كتاب القرون الوسطى بفيجيل، تعقبا السمات الفريدة التي كان يتمتع بها تشوسر.

لم يسلم الاتجاه الجديد نحو أدب القرون الوسطى في ستينيات القرن الثامن عشر من التحدى. وأصر بقية النقاد على غموض تشوسر بالرغم من تساؤل هذه الانتقادات بشكل واضح بعد نشر طبعة توماس تايرويت لكتاب حكايات كانتربري في ١٧٧٥ - ١٧٧٨ التي كانت تحتوى على نص دقيق إلى حد معقول ومسرد بالكلمات. ومع ذلك استمر تحويل نصوص تشوسر إلى لغة حديثة. وفي الجزء

(٣) p. 217. كتاب جراء المشهور - استشهاد من بروير - (Chaucer Heritage)

الثانى من كتابه مقال حول عبقرية بوب وأعماله الذى ألفه عام ١٧٦٢ ونشره عام ١٧٨٢، امتدح جوزيف وتون بوب لأنه حذف أو لطف من حدة لغة وأسلوب تشوسر الجاف والوعر الذى ورد فى حكاية زوجة من باث (المال، الجزء الثانى). وكتب هوراس والبول خطابا عام ١٧٨١ إلى وليام ماسون رفض فيه طلبه للطبعة الأولى لعام ١٥٣٢. وجاء فى رسالته "إننى جرمانى لدرجة أنى أفضل معالجات درايدن وباسكرفى لتشوسر على كتابات تشوسر الأصلية (الرسائل، المقدمة)" وقد أسهم هذا التفضيل فى إحياء طرز القرون الوسطى. وبدلاً من دراسة الأعمال الأصلية التى ألقت فى القرون الوسطى، أعاد والبول والنقاد القوطيون كتابة هذه الأعمال لملاءمة الأذواق الحديثة.

وظهر اتجاه أقل وضوحاً يتناول العصور الوسطى فى رسائل حول الفروسية والرومانسية (١٧٦٢) لهيرد. وكما ذكر عدد من النقاد المحدثين "كان ادعاء هيرد للأصولية هشاً؛ حيث إنه يعترف بنفسه فى الرسالة الرابعة أن ملاحظاته عن رومانسية القرون الوسطى تدين بالفضل إلى مذكرات حول الفروسية القديمة (١٧٤٣ - ١٧٤٦) لسانت بالي. وكسالفه الإنجليزى، أظهر هيرد عدم معرفته بالنصوص نفسها. ويعتقد لورانس ليكينج، وهو من أشد نقاد هيرد، أن تقدير هيرد لأرض الجنيات والخيال واللامعقول والهيّاج كان يتسم بالإخلاص إلا أنه يتعارض مع البحث الموضوعى عن تاريخ القوطية (التنظيم ص ١٥٣) وكانت معرفة هيرد بأدب القرون الوسطى معرفة ضئيلة ومع ذلك فإن رسائله وضعت البذور. ومن البداية، تحدى هيرد الموازنة السائدة بين القوطية والبربرية ويطالب "بما هو أكثر وضوحاً من جرمانية الفروسية" (الرسائل ص ١). ونظراً لأن هذه الأعمال قد أرسلت إلى شخص مجهول ومن ثم تشبه رواية رسانلية، فإنها تبدو كأنها مقدمة ومؤشر للرواية القوطية أكثر منها أعمال أدبية جادة. وفى تصويرها لهيرد بأنه "المهرطق الشجاع" أدركت كريتيكال رفيو (١٧٦٢) الطبيعة الإبداعية لأعماله. ولم يصور أى ناقد قبل ذلك أدب القرون الوسطى بهذه الروعة أو يوحى بأننا حينما نقرأ هذه الأدب "فنحن نطوف أرض السحر" (الرسائل ص ٥٤). وعلى النقيض من هيرد الذى تجاوزت توقعاته قراءته البسيطة للنصوص البدائية، اعتمد برسى فى إحياء نهضة القرون

الوسطى على وثيقة واضحة هي نسخة من ورقة محرفة أنقذها برسى - طبقاً لما قاله برسى نفسه - من يد خادمة كانت على وشك إحراقها (٤).

وأثارت المنهجية التي اتبعتها برسى في تحقيق النصوص جدلاً واسعاً لا يزال مستمراً حتى الآن. واتهمه منافسه اللدود جوزيف ريتسون الذي عاش في القرن الثامن عشر بالخداع والتزييف وادعى في كثير من المناسبات أن تلك الورقة من تلفيق برسى نفسه. لكن ريتسون لم يكن محقاً في هذا؛ لأن الورقة مازالت موجودة في المكتبة البريطانية. ولكن حقنه ونقده لمعالجة برسى للنصوص له أحياناً ما يبرره. وقام برسى بمهمة يحسد عليها حينما حاول التوفيق بين المتطلبات المتضاربة للنقاد - مثل ريتسون - الذين توقعوا أمانة شديدة للنصوص الأصلية وبين قاعدة القراء الذين يرغبون في المتعة الأدبية أكثر من رغبتهم في الحصول على "معلومات أثرية". وحتى وليام شينستون - الذي كان يعشق جمع الآثار، وكان متحمساً للقصائد الغنائية، وشجع برسى لسنوات طويلة على خطته لنشر الأعمال التراثية - قد أخبر بائع الكتب روبرت دودسيلي عن شكوكه من حصول ذلك العمل على قبول جماهيري.

وجاء فيما قال "أمل أن يحصل هذا العمل على القبول الجماهيري، لكنني لست متفائلاً؛ لأنه كان يجب على برسى أن يوجز من ملاحظاته ويكثر من تعديلاته ويرد كل القصائد الغنائية التي ليس لها أي ميزة سوى أقدميتها (٢٠) نوفمبر ١٧٦٢، رسائل دودسيلي (٥).

ثبت أن مخاوف شينستون من فشل الأعمال التراثية في تحقيق القبول الجماهيري لا أساس لها. فعام ١٧٧٤ صدرت الطبعة الرابعة من الأعمال الأثرية لتمهد بذلك الطريق أمام عدد من المختارات المشابهة مثل الأغاني الاسكتلندية القديمة والحديثة ١٧٦٩ لديفيد هير، والقصائد الغنائية القديمة ١٧٧٧ - ١٧٨٤ لتوماس إيفان، والقصائد الغنائية التراجيدية الاسكتلندية ١٧٨١ لبنكرتون.

(٤) Hooker, (The reviewers) pp. 194-9.

(٥) للاطلاع على وصف برسى لعملية إنقاذ الوثيقة المكتوبة على الوجه الداخلي لكتاب المخطوطة، راجع Bishop Percy's Folio Manuscript. P. Ixxiv. طبعة جون ديوبوليز وفيرديك نيرنفيال (لندن

١٩٦٧-١٩٦٨) الجزء الأول.

وفى الطبعة الثانية التى صدرت عام ١٧٦٧، استطرد برسى فى أحد المقالات الافتتاحية وهو "مقال عن المطربين الإنجليز القدامى" حتى وصل عدد صفحاته إلى عشرين صفحة بعد أن كان ٩ فقط، كما أضاف مجموعات كبيرة من الملاحظات كرد فعل على الانتقاد الموجه من صامويل بيجى فى مقالة بعنوان "ملاحظات حول وصف برسى للأغاني السائدة بين السكسون". أرسلت المقالة إلى جمعية هواة جمع الآثار عام ١٧٦٦، لكنها لم تنشر إلا عام ١٧٧٣ كجزء من الأعمال التراثية، واعترض بيجى على قول برسى بوجود فن المينستر بين الأنجلوسكسون. وفى مقدمته المنقحة، عدل برسى من أقواله السابقة ودعم أقواله بالكثير من التوثيقات والأدلة الجديدة وما يعنينا فى هذا الخلاف هو ظهور مناظرات نقدية موسعة حول أدب القرون الوسطى بدلاً من التعميمات المطلقة التى تؤكد صعوبة فهم وارتداد هذه الكتب التى ظهرت فى كثير من الأعمال النقدية السابقة. وتم عرض الكثير من المعلومات الجديدة فى المقالات الثلاثة الأخرى التى كتبها برسى فى الأعمال التراثية تحت عنوان "نشأة المسرح الإنجليزى" و"حول الرومانسية القديمة القائمة على الوزن" و"حول النظم من وجهة نظر برسى بلومان".

ونشرت هذه المقالات الثلاثة إضافة إلى المقال الذى يتناول المينستر بشكل منفصل فى كتاب أربع مقالات سنة ١٧٦٧. وقد لاقت التعديلات التى أدخلها برسى على مقاله عن الشعراء الجوالين استحسان بيجى مما جعله يسحب نقده له فى مقالته الثانية فى الأركولوجيا (١٧٧٥).

وكان جوزيف ريتسون خصماً لدوداً وقوياً؛ فمنذ عام ١٧٨٢ حتى وفاته ظل ريتسون يهاجم مقالات برسى وآراءه، ومما يثير الدهشة أن العداء الشديد الذى أظهره ريتسون تجاه برسى لم يثمر إلا فى تحسين صورة الأعمال التراثية وزيادة الإقبال عليها بشكل واضح. وتحتوى الطبعة الرابعة التى صدرت عام ١٧٩٤ على نسخة أكثر تنقيحاً وتوسعاً لمقال (المينسترلات)، وتم دعمها بمجموعة كبيرة من الملاحظات الإضافية ويصل طولها حوالى ٩٠ صفحة. ويعترف برسى فى المقدمة التى كتبها لأول مرة باستخدامه بعض العناوين العامة مثل "نسخة حديثة" أو ما يشبه ذلك لإخفاء تدخله فى النص" (الأعمال التراثية، الجزء الأول)

وتشير الطبعة الجديدة عن طريق علامات نجمية إلى المواضع التي قام فيها المؤلف بالتدخل أو التعديل.

شهدت المقالات النقدية المزيد من التنقيح والتطوير في الطبعة الرابعة مع الاعتراف بفضل كثير من النقاد مثل توماس وارتون وإدموند مالون وجون بيكرتون الذين كتبوا عن الدراما والشعر في القرون الوسطى بعد ظهور الأعمال التراثية لأول مرة. وكان ريتسون - الذي استبعد برسي اسمه من قائمة الشكر عن قصد - جامعا للأعمال القديمة أكثر منه ناقدًا أدبيًا ؛ لأن معظم أعماله جاءت على هيئة أعمال سرديّة تتناول آراء النقاد وتعطي معلومات جديدة قصيرة ولكنها تتجنب التحليل النقدي. وعند الإعلان عن أهم أعماله الرومانسية الشعرية الصادر عام (١٨٥٢)، توقع ريتسون أن كتابه لن يلقى استحسانًا واسعًا وسوف يحقق أرباحًا ضئيلة "وسوف يهاجمه" عصابة من القتلّة المتربصين الذين يطعنون في الظاهر، والذين وجهوا سهامهم المسمومة إليه قبل ذلك. (الرومانسية في الشعر، الجزء الأول). وفي الحقيقة، لم يهتم النقاد المعاصرون بهذا العمل بقدر ما أهملوه. ولم يؤثر نقده لأولئك النقاد على سمعتهم أو اسمهم.

نظر نقاد أواخر القرن التاسع عشر إلى الدقة الأدبية التي حرص عليها ريتسون على أنها أمر مثالي بالنسبة إلى القرون الوسطى بالرغم من أنه بدا شاذًا في عصره. وجاءت أولى الأعمال المنشورة لريتسون: ملاحظات حول الأجزاء الثلاثة الأولى لتاريخ الشعر الإنجليزي عبارة عن رسالة لاذعة وعنيفة هاجم فيها تاريخ توماس وارتون. وكما ذكر سالفًا، عرض وارتون آراءه عن أعمال القرون الوسطى في كتابه ملاحظات حول الملكة المنشور عام ١٧٥٤ والمنقح عام ١٧٦٢، ويناقش الفصل الثاني من الكتاب فضل الأعمال الرومانسية في القرون الوسطى وخاصة مورث دأرثر لمالوري على سينسر، ويتعرض الفصل الخامس لفضل تشوسر على سينسر. ويمثل الملحق الذي أضافه وارتون إلى الطبعة الثانية أهمية خاصة حيث يصف الرومانسية الفروسية قائلاً "إنها تتميز بروعة السحر وجمال الروايات والأساطير، وهي تسهم في إثارة وتقوية كل قوى الخيال ومداعبة الذهن وتزويده بكل الصور الرائعة والفتانة التي يصبو الشعر الحقيقي إلى رسمها (ملاحظات حول الملكة، الجزء الثاني). ويتشابه هذا الأسلوب إلى حد كبير مع الأسلوب الذي تبناه هير. وفي رسائل حول الرومانسية والفروسية الذي

نشر في العام نفسه، تبادل الناقدان الرسائل بشكل منتظم، وقد عبرت هذه الرسائل عن حماسهما المشترك "لأرض السحر" التي تمتع بها أدب القرون الوسطى.

وعلى الرغم من أن ملاحظات حول الملكة تعرض آراء وارتون حول أدب القرون الوسطى في شكل أولى، يقوم كتاب تاريخ الشعر الإنجليزي (١٧٧٤ - ١٧٨١)، على ثلاثة أجزاء، وهو لم يكتمل بسبب موت وارتون. وسبق الجزء الأول الصادر عام ١٧٧٤ رسالتان بعنوان "عن أصول القصة الرومانسية في أوروبا" و"مقدمة للتعليم في إنجلترا". ويبدأ كتاب تاريخ الشعر بدراسة القرن الحادي عشر ويمر مسرعا على الأدب الأنجلوسكسوني وبداية الأدب النورماندي. وتتناول الرسالتان حقبة متقدمة من الزمن. وقد جاءت الرسالة الأولى عبارة عن محاولة لتتبع الأصول العربية في أدب القرون الوسطى - ولكن نظريات وليام وبرستون أحضت هذه الرسالة طبقا لما ذكره رينيه ويليك وآخرون. أما الرسالة الثانية التي تتسم بالجدية فتؤكد أن إنجلترا لم تشهد تعلما حقيقيا بعد الغزو النورماندي. وشهد أسلوب الكتاب تحسنا كبيرا حينما بدأ يتناول القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر؛ لأنه كان على معرفة كافية بهذه الفترة. وحتى في المناقشة الطويلة الموضوعية التي دارت حول تشوسر، كان هناك حد لتعصب وارتون لهذه الفترة المظلمة من التاريخ. وبعد أن أسهب في الحديث عن روح الدعابة التي يتمتع بها تشوسر، اختتم وارتون هذا الفصل بهذا المديح الواضح:

تفوق تشوسر على سابقيه بشكل كبير بسبب سموه وفخامة أسلوبه وبساطة نظمه. واتسمت عبقريته بالعالمية، وقد تكيف مع موضوعات لاحصر لها. ولم تقل موهبته في إضفاء روح الدعابة والتناسق على الأخلاق السائدة عن قدرته على تحريك المشاعر وتصوير الطبيعة بروعة واقتدار. (تاريخ الشعر، الجزء الأول).

ويرى وارتون أن تشوسر قد أظهر رونق الشعر الحقيقي في عصر حمل سيفه لمقاومة اللغة البربرية الجافة، ولذا فإن أعمال تشوسر سينظر إليها على أنها ليست نتيجة لظروف عصر بل استثناء للبربرية السائدة.

وبالرغم من تأكيد وارتون أن تشوسر هو أبرز شعراء القرون الوسطى فقد أبرز الناحية الإبداعية لشعراء آخرين وقعوا ضحية إهمال من سبقوه من النقاد. ويبدأ الجزء الثاني من كتاب تاريخ الشعر (١٧٧٨) بدراسة لجور الذي كان

"يتمتع برفاهية الحس والتفكير العميق والملاحظات المفيدة، ولكن تشوسر يتفوق عليه من حيث الروح والخيال" (تاريخ الشعر، الجزء الثانى). وأظهر وارتنون مزيداً من التعاطف مع ليدجت والشعراء الاسكتلنديين الذين ظهروا فى أوائل القرن السادس عشر مثل وليام دنابر وجيفن دوجلاس وديفيد لينوس، لكنه وجه نقداً حاداً لسلكتون بسبب " جفاء الألفاظ وبذاءة الأسلوب" (تاريخ الشعر، الجزء الثانى). ويتعرض وارتنون لوصف بدايات الدراما الإنجليزية معتمداً على مقال برسى "حول أصل المسرح الإنجليزي"، لكنه أظهر اهتماماً بمواصفات الأداء أكثر من اهتمام برسى بها".

وعلى الرغم من أن توقعات وارتنون فيما يتعلق بتاريخ المسرح لم تكن صائبة، فقد فتحت مجالا خصبا للبحث شرع مالون وباقى النقاد فى تطويره.

وتتمثل أبرز نقاط ضعف وارتنون كمؤرخ للشعر الإنجليزي فى عدم قدرته على قراءة الإنجليزية القديمة أو الاسكندنافية القديمة. ونظرا لأن معظم نقاد نهضة القرون الوسطى كانوا يعانون من المشكلة نفسها، لم يتم إحراز سوى تقدم ضئيل فى أواخر القرن الثامن عشر. وبالمثل لم تحدث الأبحاث اللغوية الكبيرة التى أجريت فى أوائل القرن على يد اللغويين الأنجلوساكسونيين مثل جورج هيل، إدوارد تويت وهمفري ونلى وإليزابيث إليستوب وويليام إليستوب سوى تأثير ضئيل فى نهضة القرون الوسطى. ويقول رتشارد بيان " على الرغم من أن فكرة الشعر الإنجليزي القديم قد سيطرت على عقول الأدباء الذين ظهروا فى أواخر القرن الثانى عشر، لم نر اهتماماً على المستوى نفسه بنصوص ما قبل عام ١٨٠٠" (الأدب الأنجلوساكسونى). ونوقشت بيولف لأول مرة فى بداية هذا القرن حينما أطلق عليها شارون ترنر فى كتابه تاريخ الأنجلوساكسون (١٧٩٩ - ١٨٠٥) " أهم بقايا الشعر الأنجلوساكسونى الذى أبى الزمان أن يصل إلينا" (التاريخ، الجزء الثانى).

ولم يظهر أى اهتمام بنقد الشعر الإنجليزي القديم فى أواخر القرن الثامن عشر، وجاء كثير من النقد الموجه للقرون الوسطى على شكل تعميمات مطلقة، وعلى الرغم من ذلك أثار لون غريب من أدب القرون الوسطى ردود فعل نقدية واسعة ومتزايدة. ويتمثل هذا اللون فى الشعر الأوسيانى لجيمس مكفرسون الذى نشر فى ستينيات القرن الثامن عشر، وفى قصائد توماس تشاترتون التى نشرت

فى سبعينيات القرن الثامن عشر، وفى القصائد والأعمال الدرامية القوطية التى توالفت فى أعقاب قلعة تورنتو (١٧٦٥) والأم الغامضة (١٧٦٨) لهورس والبول.

وعلى الرغم من الشكوك التى ظهرت حول الأعمال التى أعاد مكفرسون كتابتها من الغيلية القديمة إلى الإنجليزية الحديثة، فقد ترجمت هذه الأعمال من الإنجليزية إلى الإيطالية عام ١٧٦٣، وإلى الألمانية عام ١٧٦٤ والفرنسية عام ١٧٧٤ وألهمت بطل رواية آلام فرتر (١٧٧٤) لجوته. وقد اختلفت كثير من الرسائل العلمية والمقالات فى تأييد أو معارضة صحة ومصداقية هذه القصائد سواء من حيث وقت نشرها لأول مرة أو من حيث الحماس المتجدد بعد رفض وازدراء صامويل جونسون لأعمال مكفرسون عام ١٧٧٥ فى مقالته "الوقاحة المتعنتة آخر ملجأ للذنب" (جيرنى)، وعلى العكس من هذه الأعمال النقدية الحادة، ركز هيو بلير الرسالة النقدية حول قصائد أوسيان (١٧٦٣) عن الشعر نفسه؛ حيث أعقب المقارنة الطويلة بين أوسيان وهوميروس بتحليل للقصائد من حيث السمو والتلقائية والبساطة، وبعد المبادرة التى وضعها بلير أصبحت المقارنة بين أوسيان وهوميروس أمراً شائعاً ومألوفاً، وبحلول عام ١٨١٨ أعلن هزلت فيما كتبه تحت عنوان "حول الشعر بصورة عامة" أن "أوسيان وهوميروس يمثلان أحد أهم الأعمال الرئيسية للشعر فى العالم". (الأعمال، الجزء الخامس). وفى كتاب تطور الرومانسية ١٧٨٥ اتبعت كلارا جيف اتجاهها أكثر توازناً حيث اعترفت باستخدام مكفرسون للروايات التقليدية كأساس لأعماله، ومع ذلك أقرت بأن أعماله تحمل علامات الإبداع والأصالة وتضيف قائلة "إن هذه الأعمال تتميز بالجرأة والرمزية والمجاز وبعض منها يدخل البهجة والسرور على النفس" (تطور الرومانسية، الجزء الثانى) وأثارت معالجات أو إذا صح القول تلفيقات تشاترتون المزيد من الاهتمام النقدى، فبعد عامين من إنتاجه لطبعة حكايات كاتربرى (١٧٧٥) حقق تايروت أول طبعة لمختارات من قصائد راولى، وهو بذلك يؤكد مزاعم تشاترتون بأن راولى يعد أحد كبار كتاب القرون الوسطى لكنه لم يشاركه الرأى فى مصداقية هذه القصائد وأصالتها. وبعد عام فقط؛ أى عام ١٧٧٨ أضاف تايروت ملحقاً للطبعة الثانية من كتاب راولى أقر فيه بأن القصائد كانت من تأليف تشاترتون، وفى العام نفسه قام تشاترتون بدراسة مسحية لأعمال راولى فى سياق الشعر الأصيل فى القرن الخامس عشر، وأعلن ما يلى: "من المؤسف حقاً أن اضطر لأن أعترف بأن قصائد راولى كانت ملفقة" (تاريخ،

الجزء الثاني) وبالرغم من إنكار أصالة هذه القصائد وعدم نسبتها إلى القرون الوسطى فقد تم تأكيد أهمية أعمال تشاترتون؛ لأنه يعتبر أكثر شعراء القرن الثامن عشر الذين حازوا على اهتمام في كتاب وارتنون التاريخ. وكتب كل من ورتن وتايروت- وهما أعظم نقاد القرون الوسطى في عصرهما- كتيبات مهمة حول تشاترتون مثل البحث في مصداقية القصائد المنسوبة إلى راولي (١٧٨٢) لوارتنون، وأسباب إضافة ملحق للقصائد التي يطلق عليها قصائد راولي (١٧٨٢) لتايروت وشهد العام نفسه صدور الطبعة الجديدة من قصائد راولي وكثيراً من الرسائل النقدية الأخرى بما فيها الملاحظات المهمة حول القصائد المنسوبة إلى توماس راولي (١٧٨٢) لمالون. وبوصفه ناقدًا لمقالة جيرهاميل التي تدور حول راولي المذكورة بشكل حذق في المجلة النقدية، يقول جيرهاميل "ساعدت مكانة وقدرة النقاد في إضفاء نوع من الأهمية على هذا الخلاف وأصبغته بروعة لم يكن يستحقها إذا ما نظرنا إلى مميزاته الخاصة (كريتيكال ريفيو ٥٣ (١٧٨٢))"، وقامت كلارا ريف بتقييم مماثل لأهمية تشاترتون؛ حيث قارنت منهجه في التأليف مع منهج مكفرسون.

وكان هوراس والبول من النقاد الذين أضفوا على هذه المناظرة نوعاً من الروعة حيث نشر كتيبه رسالة إلى محقق مختارات لتوماس تشاترتون (١٧٧٩) في مجلة الجنتللمان عام (١٧٨٢)، ولكنه طبع على نفقته الخاصة (١٧٧٩). وفي نقده ومهاجمته لتشاترتون وجه والبول اتهاماً صريحاً لتشاترتون بالغش والتزييف، وكان هذا الاتهام على نفس مستوى ذكاء إدانة يوهانسون لمكفرسون، وجاء فيما قال "إن عائلة التزييف تربطها علاقات أسرية حميمة فأيداعه في تزييف الأساليب يمكن أن يكون حرصه على ما هو أسهل من ذلك وهو تقليد النثر، وإنني أعتقد أن هناك من ساعده في ذلك" (الأعمال، الجزء الرابع) ، ويرى المؤلف قلعة أوترونتو التي نشرت لأول مرة تحت ستار ترجمة لوليام مرشال من العمل إيطالي الأصل أونافيروميروالتو أن "توجيه الاتهامات إلى المحقق المزعم لقصائد راولي أمراً ليس منصفاً"، وقد علق تشاترتون على اتهامه بالتزييف والتلفيق في قصيدة كتبها سنة ١٧٦٩ قبيل وفاته:

ربما تطلقون على مزيفاً

فلم تشتركوا أبداً في مثل هذا الخداع والتزييف

فأخبروني من كتب أترونتو (الأعمال الكاملة، الجزء الأول)

وعلى العكس من تشاترتون، ترك والبول دليلاً على مؤلفاته الأصلية؛ حيث كتب على غلاف أونفريو مورالتو (الترجمة الإيطالية لوالبول) ووقع بالأحرف الأولى في مقدمة الطبعة الثانية لعام ١٧٦٥. ولم تكن رواية والبول الشبيهة بأدب القرون الوسطى تهدف إلى تقديم السمات الأصلية لأدب القرن الوسطى وحملت الطبعة الثانية من قلعة أوترانتو (١٧٦٥) عنواناً فرعياً يطلق عليه قصة جرمانية، وهي المرة الأولى التي يطلق فيها كاتب أو مؤلف لقصة من القرن الثامن عشر على قصته هذا الاسم، وفي مقدمة جديدة مهمة عبر والبول عن نيته في توسيع مجال القصة المعاصرة؛ نظراً لأن كثيراً من مصادر الخيال تم تقويضها عن طريق الالتزام الصارم بالحياة العامة. وكان يهدف بذلك إلى التوفيق بين إبداعية الرومانسية القديمة وواقعية الحياة المعاصرة. وجعل شخصياته تفكر وتتحدث وتتصرف كما يفترض أن يفعل الرجال والنساء في المواقف غير العادية (أترونتو)، ومع ذلك لم يبد النقد المعاصر تعاطفاً نحو هذا العمل الذي ينتمي إلى القوطية المعاصرة، وتعجب جون لانج هور قائلاً: "كيف ينادى مؤلف ذو موهبة فذة بالرجوع إلى الخرافات البربرية والشيطانية القوطية" (كريتيكال ريفيو ١٧٦٥)، ولم تبدأ الرواية القوطية في الحصول على اهتمام أدبي جاد إلا في العقد الثاني حيث ملاحظات وليام وربيرتون في طبعته الثانية من بوب ١٧٧٠ اللبنة الأولى، التي وردت في حاشية سفلية في السطر ١٤٦ من "رسالة إلى أغسطس"، ولاحظ وارتنون أن أوترانتو جاءت على نسق الفروسية القوطية، واحتج قائلاً "إنها تحدث نفس أثر التراجيديا القديمة وهو تطهير العواطف عن طريق الرعب والشفقة (أعمال بوب، الجزء الرابع)، وعلى الرغم من أن والبول قد انتقد بل ازدرى وصف وارتنون في خطاب له عام ١٧٨٠ قائلاً "لا يمكن أن ادعى أن هذه النية قد طرأت على خاطري" (الرسائل)، وعلى الرغم من ذلك تمثل هذه الفقرة أهمية كبيرة. ومستنداً على نظرية أرسطو التي تستخدم الفن لتطهير العواطف، أضفى محرر بوب روعة كلاسيكية على هذا النوع الأدبي الجديد الذي لا تزال تحوم حوله شكوك كبيرة بالطريقة نفسها التي قام بها بعض النقاد مثل دنس وأديسون بالاستناد إلى لونجينس لدمع اهتمامهم المتزايد بالسمو في الأدب.

بعد ثلاث سنوات ظهرت محاولات أكثر توسعا لتأييد الأدب القوطي وتشجيعه على يد جون آيكن وأخته أنا آيكن في مقال كتبه بعنوان "حول اللذة المستمدة من الرعب" (١٧٧٣)، وعلى الرغم من أن الموضوع لم يكن جديدا فإن الأخوين كانا أول من خصص مقالا نقديا كاملا لهذا الموضوع، وعلى العكس من النقاد السابقين توافر لهما نماذج حديثة لإجراء الدراسة عليهم أوتروننتو والحلقة القوطية في فردناد كونت فاثوم لصمولت (١٧٥٣) التي قام بتلخيصها كما يلي:

تمت استضافة البطل في منزل منعزل في غابة ، لكنه وجد جثة قتلت لتوها في الغرفة التي كانت معدة لنومه وأغلق الباب عليه (مختارات) ، ويقول جون آيكن وأخته إن المرء يشعر باللذة من الرعب حينما يندمج هذا الرعب بالأعمال المثيرة أو الخارقة للطبيعة أما الأحداث الطبيعية الخالصة فلا تترك في القارئ سوى الشعور بالآلم، ومن ثم فهما يعتبران أوتروننتو محاولة حديثة مفعمة بالحيوية واتجاهاً نحو مزج الرعب وتكييفه مع الرومانسية القوطية، أما المنظر الموجود في رواية صمولت؛ فعلى الرغم من أنه جيد الحبكة فإنه يثير رعباً طبيعياً خالصاً، ومن ثم فإن الآلم الذي يشعر به القارئ يطمس معالم اللذة التي يمكن أن يستمتع بها.

وكتب الأخوان مقالا ثانياً في المرجع نفسه بعنوان " بحث في أنواع الرعب والحزن التي تثير الأحاسيس المقبولة" ، ويفرق هذا المقال بين الرعب الذي يثير لذة عند التصوير وذلك الذي يثير ألماً واشمئزازاً، ويبدأ مرة ثانية في التمييز بين الأعمال المنفرة والبغيضة التي لا تثير سوى الرعب فقط من تلك الأعمال التي تثير مشاعر الشفقة والعاطفة.

ولعل القصة الحديثة التي حازت على الاحترام والتقدير كلارسيا (١٧٤٧-١٧٤٨) وفرت المشاعر نفسها، وبين مشاهد الآلم التي تمزق القلب وتصور الفقر والحياة في السجن تحت أحلك حالات الغضب، لم تتخل هذه الشخصية عن السمو ورقة الإحساس ورهافة الشعور ولو للحظة واحدة (صفحة رقم ٢٠٦) وكما سنرى، اعتقد من جاء بعدهما من النقاد أن تصوير رتشاردسون للمعاناة وضع نموذجاً للكتاب القوطيين ، وذلك من حيث الجمع بين المعاناة والسمو ورقة الشعور ورهافة الإحساس. فقد تمكن رتشاردسون من رسم الشعور المقبول الذي حاول الأخوان آيكن تصويره ، لكن جاءت محاولتهما عبثاً.

وكان إطلاق والبول على قلعة أوترانتو قصة قوطية، وامتداح وارتنون للفروسية القوطية التي ظهرت فيها، وإعجاب الأخوان أيكن بالرعب المختلط في هذه القصة إيذاناً باستخدام مصطلح جديد هو كلمة "قوطي" في أعمال هيرد وتوماس وارتنون والنقاد الآخرين الذين تناولوا فترة العصور الوسطى في كتاباتهم.

وبعد أن أطرى جراي على تشوسر بسبب صور الرعب التي قدمها، وبعد أن أبدى وارتنون إعجابه بالسمو المرعب للرومانسية الفروسية، بدأ النقاد في لمس سمات مماثلة في الروايات والأعمال الدرامية القوطية المعاصرة. وتدل دهشة وتعجب جون لانجور من تأييد كاتب معاصر مرموق للشيطانية القوطية على أن استخدام القوطية بمعنى البربرية كان سائداً عام ١٧٦٥، ولكن في العقد التالي نظر إلى هذا الاتجاه على أنه اتجاه فوضوي، وأصبحت استعارة مصطلحات النقاد الذين تناولوا القرون الوسطى ونقد القوطية الحديثة أكثر تعقيداً، وظهرت الأعمال الأصلية والأعمال الشبيهة بأدب القرون الوسطى على السواء لتحتل مكان أرض السحر.

في عام ١٧٧٧ نشرت كلارا ريف قصتها بطل الفضيلة تحت عنوان فرعى "قصة قوطية"، وهو العنوان الفرعى نفسه الذى نشرت تحته قصة قلعة أوترانتو، ولم يذكر أيضاً اسم مؤلفها حيث نشرت تحت ستار ترجمة من مخطوطة إنجليزية قديمة. وكما فعل والبول، كشفت كلارا عن تأليفها لهذه القصة في الطبعة الثانية التي نشرت بعد عام من صدور الطبعة الأولى تحت عنوان البارون الإنجليزي العجوز وأثارت المقدمة التي كتبها كلارا للطبعة الثانية اهتماماً كبيراً، وتحدثت كلا من نموذج القوطية الذى عرضه والبول في أوترونتو كما تحدثت أيضاً عن تبرير الأخوين أيكن لهذا النموذج. وعلى الرغم من ذلك فقد وصفت روايتها بأنها تنتمي إلى السلالة الأدبية لـ قلعة أوترانتو. وانتقدت كلارا أعمال والبول للإسراف في استخدام خوارق الطبيعة وما تبعه من إهمال للواقع. "فلو التزمت القصة بأقل درجة من درجات الاحتمالية لكان التأثير أوقع دون فقدان أى حدث يمكن أن يثير أو يشد الانتباه" (البارون)، ويتعارض هذا القول مع دفاع الأخوين أيكن عن الرعب المخلوط، وترى كلارا أن مزيج الرعب والخوارق لا ينتج إلا عن إضعاف السمات القوطية. وعلى الرغم من ذلك، فمن الواضح أن كلارا كانت تنظر إلى أعمال ريتشاردسون نظرة احترام كما كان فعل الأخوان أيكن من قبل. وركزت أعمالها على ابنة ريتشاردسون مارثة بردجن التي راجعت وصححت الطبعة الأولى. وقد حظى ريتشاردسون نفسه باحترام في المقدمة؛ لأنه المؤلف الذى تمكن من الجمع بين إثارة الذهن والتوجيه إلى غاية مفيدة أو على الأقل بريئة. وكانت المشاهد القوطية

فى كلارسيا وسير تشارلز جرانديسون (١٧٥٣-١٧٥٤) - مثل استخدام كلارسيا تابوتها كمنضدة تكتب عليها وصيتها الأخيرة، ومثل مشاهد السجن فى القلاع الإيطالية التى تثير الرهاب من الأماكن الضيقة فى جرانديسون- من بين النماذج التى اعتمدت عليها ريف فى البارون الإنجليزي العجوز. وعلى العكس من رتشاردسون ألقت ريف قصة كاملة اعتمادا على الحلقات القوطية الطبيعية. وقد انتقد هورس والبول رواية البارون الإنجليزي العجوز بحجة أنها تقليد مهلهل لأوترونوتو حيث لا تضع قيمة أو وزناً للعقل أو الواقع. ويقول: "وربما كان تصوير أى محاولة للقتل فى أولدبالى يجعل القصة أكثر إثارة" (الرسائل). وعلى الرغم من ذلك أصبحت عادة نسبة الظواهر الخارقة للطبيعة إلى أسباب طبيعية أداة ثابتة يستخدمها من جاء بعده من الروائيين بما فيهم شالرت سميث وأن رادكليف ووليام جودوين، وبالطبع جين أوستن فى نورثانجر أبى، وقد أبدى نقاد أسرار أودولفو إعجابهم بهذا الجانب من الرواية التى تتشابه مع القصة البوليسية الحديثة حيث كانت "تزخر بأحداث الرعب التى تستحوذ على عقل المرء، وتهيمن عليه بتداعياتها المرعبة التى تبدو واقعية كما لو أنها تحدث فى عالم الواقع بما فيها من أنماط كثيرة متشابهة" (مقال نقدى، السلسلة الثانية رقم ١١ - ١٧٩٤)^(٦). ولقد حرص كتاب هذه النوعية من القصص على استخدامها لغرض معين، مثل الأغراض السياسية، على سبيل المثال، التى كثيراً ما تناولها الروائيون أمثال جودوين الذى كان حريصاً على توظيفها لخدمة الربط بين عالم اليوم والقبائل القوطية القديمة، إلا أن غياب الأرضية المشتركة بينهما يفسر سبب انتشار الإيمان بوجود قوى خارقة للطبيعة، المبدأ الذى ساد أعمال أتراتو، مما أثار ولع القراء وجذبهم لقراءة أعماله والاطلاع عليها، كما لاقت أعمال والبول التأثير نفسه، إلا أنه كان يعتبر أن الرواية القوطية تقتصر إلى توظيف الأحداث السياسية عن مظاهر الفانتازيا.

بالنسبة إلى الأعمال النقدية عن القبائل القوطية قبل فترة التسعينيات من القرن، نجد أنها محدودة إذا ما قارناها بالأحداث السياسية المعاصرة، وعلى

(٦) أكد كثير من المصادر أن هذا المقال ينسب إلى كوليريدج إلا أن تشارلز باترسون لم يؤيد هذه المصادر حيث قام بإدخال هذه النسبة فى مقالته "مصادقية مقالات كوليريدج عن أعمال الرومانسية القوطية"، "Journal of English and Germanic philology" pp. 517 - 21 (١٩٥١).

الرغم من قيام صمويل كليجر وغيره من النقاد المعاصرين بمحاولة الربط بين فنون وآداب القرون الوسطى وآداب القبائل القوطية في أواخر القرن الثامن عشر بإنجلترا، في ظل الأحداث السياسية الإصلاحية والأعمال الأدبية الفردية؛ حيث إن المنادين والمنتمين لحركة الإصلاح الويجي أمثال والبول نادراً ما ربطوا بين السياسة والذوق الجمالي، وفي فترة التسعينيات من القرن، أصبح النقد يركز على تداعيات الرعب والخوف، واستخدام مظاهر وأحداث خارقة للطبيعة، وأحداث الإثارة والمتعة الفانية، إلا أنه ما لبث أن تغير هذه الاتجاه بعد اندلاع الثورة الفرنسية التي فرضت تغييراً على الجو العام السائد آنذاك، التغير الذي تمثل في تحويل مصادر النقد المنصب على فنون القبائل القوطية إلى نقد الأحداث المعاصرة في فرنسا. ويفسر رولاند بولسون سبب انتشار الفن المرتبط بالقبائل القوطية القديمة والإقبال عليه في فترة التسعينيات من القرن السادس عشر، فهو يرى أن السبب في ذلك " يرجع إلى شيوع مظاهر الخوف والرعب التي سادت أوروبا بسبب الفوضى الفرنسية، مما أحدث نوعاً من الخضوع أو التطهير في الروايات التي زخرت بأحداث مظلمة، فوضوية، دموية، مرعبة" (تداعيات).

وفي مقدمة روايتها الأخيرة مذكرات السير روجر دي كلارندون (١٧٩٣)، أفصحت كلارا ريف عن نواياها في معالجة هذا العمل الذي يعد بمثابة وثيقة مناهضة للثورة، من خلال الاستعانة " برسم صورة صادقة معبرة عن أحوال المملكة وجميع السلطات الحاكمة من مختلف الصفوف والرتب وعلى رأسها الأمير" (مذكرات، الفصل الأول). كما أنها تؤكد أن بريطانيا يجب "أن ترتعد أمامها وندين بالفضل لها" (الفصل الأول)، فالفعل " ترتعد"، الذي يثير تداعيات القبائل القوطية لدى القراء، يشير هنا إلى أحداث الرعب بفرنسا، وعلى المستوى الثاني للعبارات الواردة بالرواية، نجد أن ريف أعربت بملء فيها عن "أن الأحداث الأخيرة لم تأت فقط على فرنسا بأثرها، وإنما أتت على أوروبا جميعها" (الفصل الثالث) حيث أصبحت بقايا القبائل القوطية مجرد ظلال للعهد القديم.

هذا التحول نفسه ظهر واضحاً في مقال لجيرمين دي ستال، المغتربة في لندن من عام ١٧٩٣ إلى عام ١٧٩٥. فقد كتبت كثيراً من المقالات السياسية مثل "تداعيات عملية الدمار" (١٧٩٣)، و" تداعيات الألم" (١٧٩٤)، بالإضافة لمقال

لها بعنوان مقال عن الأدب الروائي (١٧٩٥) الذي يدور حول الاهتمامات الأدبية إلا أنها غيرها من أدباء فترة التسعينيات من القرن السادس عشر لم تستطع تجاهل الأحداث السياسية أو الإشارة إليها في أعمالها مثال كلارا ريف التي لم يتسع صدرها لتناول كل ما يتجاوز الواقع من أحداث خارقة للطبيعة والتعبير عنها بطريقة أدبية؛ لذا فهي ترى أن " الرواية المفعمة بأحداث مثيرة تسعدنا بقدر لا بأس به" (أعمال مختارة) إلا أن الأسباب التي تسوقها لنا أسباب واهية. كما أن مظاهر الرعب والأحداث الخارقة للطبيعة تبدو تافهة؛ حيث إن "جرائم الدم التي شاهدها تحتل الصدارة وتجعل أعمال دانتي في المركز الثاني"^(٧).

انصب النقد في تلك الآونة على الأعمال التي تتناول مظاهر الرعب والفرع من منظور آخر جديد مثل عمل ماثيو لويس، الراهب (١٧٩٦)، وهي رواية اشتهرت بسوء السمعة نظرا لوصفها بالتفاهة. ولم يسلم غيره من الكتاب من النقد اللاذع؛ نظرا لتأثرهم بالرعب ومبالغتهم في استخدامه. وهذا الاتجاه ظهر بصورة واضحة في أعمال توماس ماثيوس، مثل تعقب الأدب (١٧٩٤) وهي قصيدة طويلة رائعة عبر فيها ماثيوس عن رأيه في الأدب " الذي يعتبر، بصرف النظر عن طريقة صياغته، محركا قويا لجميع الدول المتحضرة" (تعقب). وفي مقدمة الحوار الرابع (١٧٩٧)، تأثرا بلويس، نجد أن ماثيوس عرف الراهب بأنه عمل سياسي خطير، مطالبنا بضرورة الهيمنة على الرواية وقمع أحداثها بطرح مجموعة من الأسئلة مثل: هل الوقت يسمح بسكب السموم في منابع المياه بأرضنا؟ هل يتعين علينا معالجة الإغراء بالإغراء والفساد بالفساد؟

كان هناك مناهض آخر لمظاهر الفن القوطي يحمل اسمًا استعاريًا في كتابته لمقال بمجلة كريتيكال ريفيو عام ١٧٩٧ الذي دار حول " النظام الإرهابي في كتابة الرواية" الذي يعبر فيه عن " مدى تأثرنا بالرعب والخوف الذي أصبح رقيقاً لنا ليس فقط في الشوارع والحقول والمكاتب بل أيضاً في أماكن قضاء الحاجة" "كريتيكال ريفيو، ٤ (١٧٩٧)". كما أن المؤلف يرجع سبب انتشار الرواية القوطية في نهاية القرن إلى تأثرها ببروسبير "الذي يرجع إليه الفضل في

(٧) للاطلاع على ملخصات هذه المقالات، انظر. Gothic Novel. pp. 248-51. لماكنوت.

تعليم الروائيين تقنية استخدام نظام الرعب الذي يعتمد على إثارة الخوف داخلنا وهيمنة الهستريا على أفعالنا وفقد الإحساس بالذوق"، ثم يتناول المقال الحديث عن مظاهر الأعمال البطولية لأفراد وشخصيات الروايات القوطية مثل أسر البطلة واحتجازها بأحد القلاع المهجورة التي تشاهد بها "جميع أنواع المناظر والمشاهد المرعبة والمخيفة". مما دفع أحد الروائيين اليعاقبة إلى التعبير عن رأيه حيال تبرير استخدام الرعب في الرواية بأنه نتاج فعلى لما يحدث في الواقع.

وهناك كاتب آخر مجهول كتب في مثلي ميرور (١٨٠٠) شن هجوماً على الدراما القوطية، ثم قام بطرح سؤال: "هل نحن في حاجة إلى عصر المعجزات والرسائل التبشيرية والذعر والأشكال المخيفة حتى نتعلم منها أحياناً ونستمتع بها أحياناً أخرى؟" "كريتيكال ميرور، ١٠ (١٨٠٠)"، وهو السؤال الذي تضمنته إحدى المقالات الخاصة به بعنوان "مظاهر العبث في المسرح الحديث"، إلا أنه في نهاية العقد الثوري أصبح لاستخدام "تذير الشؤم" والأشكال المخيفة دلالات أخرى توظف داخل السياق أو النص. في حين أن هذا الرأي يتعارض مع رأي هنري ماكينزي الذي تناوله في مقال له بعنوان أهمية المسرح الألماني. وهو المقال الذي ألقاه كمحاضرة لأول مرة عام ١٧٨٨ ونشر عام ١٧٩٠؛ حيث تعرض فيه للحديث عن مظاهر القوى في الدراما الألمانية وخاصة أعمال شيلر مثل اللصوص (١٧٨١) ومحاضر جلسات الجمعية الملكية بأدنبرة (١٧٩٠). ففي الدراما الألمانية، بخلاف الدراما الإنجليزية، نجد أن "الآلام والرعب الذي يستحوذ على إحساس القارئ ويجمع بخياله يظهر في صورة الوحشية لدى سلوك البعض، بينما يظهر لدى البعض الآخر في صورة الشدة والحدة". وتعارضاً مع الدافع الحماسي الكامن لدى ماكينزي في ضرورة توظيف الرعب في الدراما، أعرب كثير من النقاد الإنجليز عن مدى الآثار السلبية التي يمكن أن تنأت من جراء هذه الوسائل البشعة في الدراما القوطية، وعام ١٧٩٨، على سبيل المثال، نجد أن جميع المجلات والجرائد، مثل "كريتيكال ريفيو"، "المقال التحليلي" و"الناقد الإنجليزي" تأزرت من أجل إدانة عمل لويس "شبح القلعة" في حين أن "المقال النقدي" و"المجلة الأوروبية" أشادت بالاستهجان^(٨).

(٨) للاطلاع على ملخصات هذه المقالات، انظر. Gothic Novel. pp. 248-51. لماكنوت.

ومن الملاحظ أيضاً أن إشادة ماكينزي بأهمية الرعب وضرورة توظيفه في الدراما الألمانية لم تلق أية معارضة في ألمانيا. كما أن انتشار الرواية القوطية في فترة التسعينيات من القرن لاقى معارضة من النقاد الألمان؛ نظراً لتفاهة الأحداث. مما دفع إلى الاهتمام بالأدب الخاص بالقرون الوسطى، وخاصة كتابات أدشن، عن تلك الأعمال الزائفة للأدب القوطي.

أسهمت أعمال هيرد؛ مثل رسائل في الفروسية والرومانسية (١٧٦٢) في ظهور الشعر الرومانسي (١٧٦٢). الأمر الذي أدى إلى ظهور مفارقة واضحة بين إنجازات العصور الوسطى والأدب الرومانسي القديم، وبالتالي، لم يكن هناك كاتب واحد بألمانيا يؤيد أو يطالب بإحياء الأدب القوطي المعاصر^(٩).

وفي إنجلترا، كان هناك مجموعة من النقاد الذين تحمسوا للأدب القوطي حتى بعد العقد الثوري إلى جانب استخدام كافة الاستراتيجيات لتبرير الذوق، وكان من بينهم الناصر الأسبق، ناثان دريك، الذي كتب كثيراً من المقالات الخاصة بالأدب القوطي مثل الحكايات القديمة في أعماله الأدبية بعنوان الساعات الأدبية نشرت عام ١٧٩٨ ثم أعيد نشرها بعد إدخال بعض التعديلات عليها عام ١٨٠٠، ١٨٠٤. ففي مقال له بعنوان "حول الدجل القوطي"، ألقى دريك الضوء على نوعين من الدجل القوطي، "المرعب والشهواني"، وصرح بأنه لا يوجد كاتب واحد "أطلق لنفسه العنان في استخدام مثل هذه الوسائل بطريقة متناقضة" (الساعات الأدبية، الفصل الأول)، وهو التناقض الذي ظهر في أعمال دريك، وهما على وجه التحديد، "قصيدة للدجل" و"هنري فيتزون"، فالبسبة إلى العمل الأول، نجد أن دريك يستهله بالحماسة للأدب القوطي في صورة طرح مجموعة من الأسئلة مثل: "هل شاهدت مثل هذا الشكل المخيف؟ هل سمعت تلك الصرخات المدوية التي تستأثر بالروح؟" (الفصل الأول). كما أننا نجد في القصة "دوى صراخ وعويل وتتهيدات لا تنقطع" (الفصل الأول).

فعلى الرغم من ضالة وقلة عدد الأمثلة التي ساقها دريك في مجموعة أعماله فإن هناك عدداً من التابعين له ساروا على نهجه وحنوا حذوه؛ نظراً لأن دريك اشتهر عنه البراعة في الرواية كأحد الروائيين المهرة في الأدب القوطي

(٩) لمزيد من المعلومات حول النقد الألماني للأدب القوطي، انظر The Undiscovered Genre لهادلي

بالإضافة إلى أن رادكليف التي أعلنت عن "ولعها بالطبيعة فى سالفاتور روزا وغيرها من المناطق" أى أن رادكليف كانت "متأثرة بالطبيعة الجميلة، وتصويرها حتى يخلق فى النفس شعورًا بالنشوة والمرح والتحرر من حالة الرعب". وكتبت رادكليف بنفسها مقالاً عن الأدب القوطي مستخدمة الوسائل السائدة نفسها فى عام ١٨٠٢، أى بعد مرور أربع سنوات من صدور مجلد دريك^(١٠)، كما أن رادكليف أكدت على قدرتها فى استخدام جميع حواسها للارتقاء بالعمل الأدبي مثلما فعل شكسبير فى توظيف إمكانياته لإسعاد الجمهور. وبالتالي "تحول المسرح إلى مجرد شاطئ أو كهف ساحر أو جزيرة جميلة أو قلعة قاتل...أو أى مشهد من مشاهد الحياة" "كريتيكال رفيو الجديدة، ١٦، الجزء الأول (١٨٢٦)"، الأمر الذى حفز رادكليف على التنوع فى تناول المشاهد المؤثرة، انطلاقاً من تأثرها بأعمال شكسبير ونظرية بيرك فى تبرير ممارساتها "الجمع بين العظمة والغموض... كنوع من الطمأنينة التى تمتاز بالخوف... مما يجعل العمل يتصف بالسمو والعظمة" مثلما ظهر فى هاملت وغيرها من الأعمال.

تبين أعمال دريك ورادكليف مدى انتشار مظاهر الرعب فى الأدب القوطي بعد عام ١٧٩٥ دون الإشارة إلى الأحداث التى وقعت فى فرنسا، إلا أن هذه الأعمال كانت فريدة من نوعها، مثل أعمال الماركيز دى ساد التى تجلت فى رواية **Idee sur les romans** التى نشرت عام ١٨٠٠، وكان متيماً بالرواية الإنجليزية وخاصة أعمال رتشاردسون وفيلدنغ اللذين "ألقيا الضوء على كيفية الدراسة المتأنية لمعرفة قلب الإنسان، وهى الدراسة التى يمكن أن تلهم الروائى بتناول الأعمال الأدبية" (الماركيز دى ساد). ونجد فى سياق النص مقارنات ساقها لنا دى ساد بين مظاهر الرعب فى الأدب القوطي ومظاهر الرعب الثورية؛ حيث أظهرت مثل هذه المقارنات مدى الترابط بينها وبين الأحداث التى وقعت فى فرنسا "حتى تتسم أحداث العمل الأدبي بنوع من المصادقية كما لو كانت أحداثاً تضاهى أحداث الحياة اليومية بكل تفاصيلها". كما ظهر تأثره أيضاً بعمل الراهب التى كانت "تزخر بجميع أنواع الرفعة ومظاهر السمو والخيال الجامح لرادكليف"

(١٠) نشرت لأول مرة فى "كريتيكال رفيو الجديدة" عام ١٨٢٦ بعد مرور ثلاثة أعوام من وفاة رادكليف وجاء هذا المقال كمقدمة حوارية لروايتها *Gaston de Blonde ville* (التي نشرت للمرة الأولى عام ١٨٢٦) انظر آلان. د. ماكيلوب، السيدة رادكليف فيما يتعلق بمظاهرها القوى الخارقة فى الشعر الوارد فى مجلة *Journal of English and Germanic Philology*, pp. 352-9. (٣١) (١٩٣٢).

الأمر الذى قاد دى ساد إلى الاعتقاد بأن مظاهر الثورة ليست نابعة من فراغ ، وإنما هى نتاج الأدب القوطى ؛ مما أدى إلى تشتيت القراء.

وفى مقدمة الطبعة الثانية من *Lyrical Ballads* (١٨٠٠) التى نشرت فى العام نفسه الذى ظهر فيه عمل دى ساد، كشف وردزورث عن مدى انتشار "الروايات شديدة اللهجة التى أدت إلى انحطاط الذوق" (الأعمال النثرية، الفصل الأول) وفى نهاية القرن، رأى النقاد فى إنجلترا وفرنسا أن الأدب القوطى خارج نطاق السيطرة، وأن عمل وردزورث جاء كرد فعل طبيعى للظواهر السلبية السائدة آنذاك، الأمر الذى شجع الكثير من الكتّاب على النزول إلى ساحة الإبداع الروائى مثل مارى شيلى فى *فرانكشتاين* (١٨١٨)؛ وتشارلز ماتيورين فى *بيرترام* (١٨١٦) ورواية *ميلموث الرحالة* (١٨٢٠)، مما أثارى حركة النقد بإنتاجه الحديث. وفى العقود الأولى من القرن التاسع عشر، قام كل من جورج إليس ووالتر سكوت بإبداع أكبر عدد من سلسلة أدب القرون الوسطى ؛ لأنهما رأيا أن هذه الأعمال يمكن أن تستأثر بحب الجماهير وتسبح بهم فى عالم الخيال أكثر من ذى قبل. وبعد مرور قرن من وفاة تشوسر، لاقت أعمال درايدن نجاحا باهرا ؛ نظرا لإقبال الجماهير عليها والرغبة فى مطالعتها وقراءتها، الأمر الذى نتج عنه زيادة فى عدد المطبوعات لغيره أمثال مالمسون (١٨٠٠) وسكوت (١٨٠٧)، فى حين أن أعمال تشوسر وغيره من المعاصرين أصبحت محوَر اهتمام النقاد باعتبارها الإنتاج الجديد للأدب القوطى. ولقد كتب مالمسون إلى برسى فى نوفمبر من عام ١٨٠٩ (رسائل برسى ومالمسون) أن "العالم كله أصبح مليئا بغبار الأدب الكلاسيكى القديم، وأن ما كان يمثل بالأمس مجالا جيدا للمعالجة أضحى اليوم مجرد ذكرى".

الفصل الثانی والعشرون

فولتير وديدرو وروسو والموسوعة

بقلم : تشارلز أ. بورتر

فولتير وديدرو وروسو والموسوعة

تكاد كل الأفكار عن الشعر يطالها التغيير في عصره، كما كتب سانت بييف عام ١٨٦٦: أفسحت المثالية الشعرية للعمل الجميل شبه المتقن والأكثر وضوحاً ومتعة المجال أمام تفضيل الشعر الذي يعطى مساحة أكبر لقارئه ليتخيل ويحلم. نقل عن مارجريت جيلمان هذه الكلمات التي تشير إلى أن "بين بداية القرن الثامن عشر وزمن سانت بييف تغيرت فكرة الشعر من "البيان المزخرف" إلى "ما يشبه السحر"، كما قال بودلير"^(١). يقول بول دي مان مستخدماً ألفاظ وردزورث في لومه لبوب إنه ليس إلا مجازاً مزيناً، أتى في نهاية القرن الثامن عشر ليبدو أدنى مرتبة من استخدام الخيال والكلمات الاستعارية. في هذه الأثناء زاد مصطلح الخيال أهمية وتعقيداً باطراد في النصوص النقدية والشعرية على حد سواء، وظهر تغير واسع في كلمات النص الشعري الصادر في صورة مادية، صاحبها تغير استعارى في اللغة الشعرية والصورة تحت اسم الرمز أو الأسطورة، واعتبر هذا أبرز أبعاد الأسلوب"^(٢). شهد النقد الأدبي الفرنسي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر توتراً بين كلاسيكية محدثة لا تقبل المساس بمبادئها المميزة، وبين تغييرات شاعت عن رأى بدا منافياً للكلاسيكية. بعض من الأدب الأساسى في هذه الفترة كان "قبل-رومانسى" في موضوعه وطريقته، حتى بدا أكبر النقاد المتحفظين باحثاً عن إجابات مختلفة للأسئلة القديمة. وأشاروا في ذلك العصر التقدمى إلى صعوبة إيجاد موضوعات وطرق معالجة مناسبة، كما لاحظوا غياباً محيراً للتجديد في الفن الأدبى، وبدوا على وعى بالصعوبات التى تواجه الجمع بين الممتع جمالياً والمفيد أخلاقياً، وعلى الأقل تساعل بعضهم عن استخدام المعايير نفسها للحكم على الإنتاج الأدبى فى الأزمنة والمجتمعات المختلفة. وعندما نتابع تعليقات كبار النقاد وبعض الكتاب المبدعين فى ذلك الوقت عن التطور من الزخرفة إلى استخدام الصور - ديدرو بشكل خاص - نرى أنه بينما يتغير الأدب فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر كان للنقاد مطالب جديدة، أهمها قدرة القارئ التحليلية على الرؤية الواضحة والمقارنة وتقييم العناصر الجمالية

(١) جيلمان. من مقدمة فكرة Gilman, Idea, preface. p.v.

(٢) بول دي مان. التركيب المقصود للصورة الشعرية. "بلاغة الرومانسية". نيويورك - ١٩٨٤.

De Man, "International Structure of Romantic Image' in The Rhetoric of Romanticism (New york, 1984), pp. 1-2.

التي بدت أقل أهمية من توفر عاطفة تمكنه من استيعاب الصور الشعرية. شمل عالم الأدب في تلك الفترة مجالات مثل الهندسة والتاريخ^(٢)، وكان النقد في الغالب تقييميًا، يقارن بين الأعمال التي تعتبر أدبية ونماذج ومعايير عامة متفق عليها. كانت تستخدم أنواعًا مشابهة من المقارنة للحكم على الشعر والدراما وأنواعًا عديدة من النثر، أما في النصوص النقدية التالية لفولتير وتلميذه مارمونتل - وبشكل عام - الكتاب العاملين في الصحافة فيؤيدون القيم الكلاسيكية: اتباع القواعد والوضوح والفائدة الخلقية واللياقة. بذل ديدرو محاولة لفهم لماذا تبدو بعض الممارسات الأدبية أفضل من الأخرى وأوقع تأثيرًا على القراء، بينما حاول روسو تحديد الطرق التي يغير بها الأدب والفنون الأخرى المجتمع أو يتغير تبعًا له. على أي حال ظل النقاد الفرنسيون متحفظين وتوجيهيين وأخلاقيين ونخبويين، يؤمنون أن القواعد الأدبية عالمية.

فولتير

خصص فولتير فصلاً من كانديد (١٩٥٩) للفن والأدب. عندما زار كانديد مكتبة بوكوكيورانت، اللورد القينيسي، هاله أن يعلم أن مضيفه يضجر بأغلب الروائع الأدبية أخذًا على هوميروس، على سبيل المثال التكرار ونهاية لا تحسم شيئًا، كما وجد الإنيادة *Aeneid* (مع بعض الاستثناءات) باردة وغير ممتعة. كانديد "الذي تربى على ألا يحكم على أي شيء بنفسه يصدم أكثر عندما يمتد الشجب ليشمل هوراس وشيشرون". كانديد الذي "أحب ميلتون يحزن عندما يسمع أن بوكوكيورانت يعتبره همجيًا ومذنبًا. زواج الإثم والموت، والتعابين الخارجة من رحم الإثم، تلك الأشياء جديرة بإثارة اشمزاز أي شخص عنده الحد الأدنى من الذوق الرفيع. في هجائه لكل من موقف بوكوكيورانت السائم وكانديد الساذج، يستخدم فولتير الأنواع النقدية النموذجية لمعاصريه وكذلك الفلاسفة. معايير تقييم القارئ للأدب هي الفائدة والمصلحة من الموضوع واتباع الأصول الكلاسيكية والذوق واللياقة، وهناك تعريف لأنواع الابتكار الجمالية والرخصة الشعرية المقبولة. وحيث إن الفن الأدبي لا يعرف القومية ولا الظرفية فإن أصول النقد تطبق عالميًا، لهوميروس وبوب وشكسبير وراسين. كان فولتير أكبر الشخصيات الأدبية في ذلك الوقت في فرنسا، ومن أكبر الفلاسفة العظماء في منتصف القرن.

(٢) يعرف الأدب على أنه الكلمة العامة التي تحدد المعرفة، معرفة الأدب وما يتعلق به. في بداية مقال جوكور "الأدب" في الموسوعة وتحت عنوان "الأدباء" نجد "النحو والبلاغة والشعر والتاريخ والنقد في كلمة واحدة هي أجزاء الأدب".

كانت آراؤه الأدبية تشكل جانباً كبيراً من عمله الكلى، شاملاً كتيباته وكتبه عن التاريخ ومراسلاته الشخصية، ويظهر توجهه النقدى خلال فترة إنتاجه الطويلة وتؤكد أحكامه فى أعماله الكلاسيكية: الملحمة، والمأساة، والقصيدة الغنائية وأعماله الأصلية: القصص والقصائد الأخلاقية والقصص التاريخية.

رسائل فلسفية ١٧٣٣-١٧٣٤

الرسائل الفلسفية تقارن المجتمع والفكر فى إنجلترا التى عاش فيها فولتير فى نهاية عشرينيات القرن السابع عشر بفرنسا المعاصرة. ويخصص الربع الأخير من الكتاب للأدباء الإنجليز. يعجب فولتير بالأعمال الكوميديية لكتاب مثل ويتشرلى لأنه يذكره بموليير؛ حيث "يراعى بقوة أصول المسرح" ويجد بوب الذى ترجم أعماله فيما بعد أكثر الشعراء الإنجليز هارمونية، "يمكن ترجمة أعماله؛ لأنه يتسم بالوضوح الشديد وموضوعاته أغلبها عامة وتهتم كل الأمم". يفضل فولتير سويغت على رابليه لأنه يتمتع بذوق وعقلانية أكثر، لكنه يجد أن شكسبير أفسد المسرح الإنجليزى لأن "الزمن الذى يصنع أسماء الرجال يضع فى النهاية عيوبهم محل احترام". ما يهول فولتير أنه حتى الكتاب الجدد كانوا يقللون الحماقات مثل خنق عطيل لزوجته على المسرح، ومساخر حفار القبور فى هاملت. وقد رأى أن كتاب المأساة الإنجليز بما فيهم شكسبير تفوقوا فقط فى بعض النصوص، فزعم أن مسرحياتهم "كلها تقريباً همجية ودون لياقة ولا ترتيب ولا إيهام، فتظهر الأعمال الجيدة لامعة وسط ذلك الليل. الأسلوب مترهل ومتكلف، منقول عن الكتاب العبرانيين المليئة أعمالهم بالكلام المنمق على غرار الكتاب الآسيويين. على الرغم من ذلك، على الشخص أن يعترف أن أعمدة الأسلوب البلاغى التى تستند إليها اللغة الإنجليزية ترتقى بالعقل، مهما كانت خطوة الكاتب غير منتظمة"، إلا أن فولتير يعجب بعبقريية شكسبير، على الرغم من أنه ينقصه "الحد الأدنى من الذوق السليم أو المعرفة بالقواعد". بعدها بثلاثين عاماً فى مقالة باسم حماس فى قاموس الفلسفة، يحاول فولتير أن يبين كيف توفى القواعد مع الإلهام. "الحماس العقلانى هو رصيد الشعراء العظماء". كيف يحكم العقل الحماسة؟ فى البداية يرسم الشاعر الترتيب الأساسى للصورة، وعندما يتحكم العقل بالقلم. ولكن عندما يريد الشاعر أن يحرك شخصياته ويعطيها دلائل الإحساس، يتخذ الخيال ويعمل الحماس. إنه مثل قذيفة تنطلق فى مسارها، مسار منتظم ومرسوم. وفى رسائل فلسفية تاتى القواعد أولاً لكن العبقريية هى التى تحدث الاختلاف".

فترة لويس الرابع عشر ١٧٥١

فى عصر لويس الرابع عشر كان الخطباء والكتاب الفرنسيون مشرعى أوروبا. كان كورنى، على الرغم من بعض الأخطاء، عبقريية حقيقية؛ لأنه صنع نفسه بنفسه فى وقت لم

تتوفر فيه إلا نماذج سيئة للغاية، بينما أسهم لويس الرابع عشر وكولبير وسوفوكليس ويوربيديس في صنع راسين. بالنسبة إلى فولتير حقق شعر راسين الكمال، فهو "دائماً جذاب، دائماً صحيح، دائماً حقيقي". علم كورنى ورأسين الأمة كيف تفكر وتشعر وتعبّر عن نفسها. ووجود مثل هذه النماذج يطرح لغزاً: بدونهم يصعب أن تخلق أى شيء رفيع ولكن بمجرد الاتفاق عليها يصعب على كتاب من جيل لاحق أن يكونوا سوى مقلدين.

والموضوعات والجماليات الملائمة لتلك الموضوعات محددة أكثر مما يظن المرء. يشير فولتير إلى أن القرن السابع عشر في فرنسا أظهر أشكالاً جديدة من البلاغة (ويستشهد بروشيفوكو وكتابه مبادئ الذى يجعل الشخص معتاداً على التفكير وإدارته بشكل محدد ودقيق، وخطبة روسو الجنائزية) وأنواعاً أدبية جديدة مثل خصائص لبروير، وخطاب فى التاريخ العالمى لبوسو. ويعرض فينيلو فى روايته تليماك أخلاقاً مفيدة للجنس البشرى، أهملت فى كل الأعمال الأدبية السابقة تقريباً. اهتم فولتير باللغة والأسلوب^(٤)، لكنه انتقد لغة لافونتين، وحذر الشباب ومعلميهم بأن عليهم أن يفرقوا بين عيوبه المتكررة والتعبيرات المعتادة والمتدنية واللامبالية والتافهة وبين طبيعته الجميلة والبسيطة. وفى استعراض سريع لفنون تلك الفترة فى بلاد أخرى، ينتقى درايدن وبوب، مادحاً مقالاً عن الإنسان ليوب ومنتقياً إلى أنه "لم تتناول أمة الأخلاق فى الشعر بمثل قوة وعمق الإنجليز. هنا يكمن فى نظرى أعظم فضائل الشعراء".

وألقى بـ تاريخ فولتير كتالوجاً مرتباً أبجدياً عن "أغلب الكتاب الفرنسيين الذين ظهروا فى عصر لويس الرابع عشر وساعدوا فى تأسيس التاريخ الأدبى لهذا الوقت"، يشمل كل من الشعراء وكتاب المسرح والروائيين والمؤرخين والصحفيين والفلاسفة والعلماء (مثل ديكارت وجاسيندى) بالإضافة لحكايات شخصية وآراء ذات قيمة أدبية. كانت روايتا أميرة دى كليف وزيد لمدام دو لافايت "من أوائل الروايات التى رأينا فيها الآداب الخلقية والمغامرات الطبيعية تتمتع بجاذبية الوصف. قبلها كتب الكتاب أشياء غير محتملة الحدوث بأسلوب متفعر". فى مقالة من فقرة واحدة عن مدام دى سفنيه أثنى على رسائلها: "مكتوبة بحرية فى أسلوب يلون ويفعم بالحياة كل شيء"، لكنه نأسى لأنها تقتصر إلى الذوق كلية ولا تعرف كيف تعامل راسين كما يستحق. ومقالة Scarron المنقولة هنا تعتبر مثالا على النقد الأدبى فى عصر لويس الرابع عشر، بما تحويه من تفاصيل تاريخية وكونها مبنية على المعايير المشتركة والمتفق عليها للذوق، لاذعة وبلغية وقصصية.

(٤) ملاحظاته عن حداثة لغة باسكال يمكن أن تقارن بتحديثه للغة فى أعمال كورنى التى قام بتحريرها.

سكارون (بول) هو ابن المستشار جراند تشامبر، المولود في ١٦١٠. أعماله الكوميدية فيها سخرية أكثر من الكوميديا، وربما يغفر لمهرج فقط أن يكتب شيئاً مثل نموذج سيئ من فيرجيل *Virgile Travesty*. عمله الوحيد الذي قبله ذوق هو الكوميديا الرومانسية لكنهم أحبوه فقط كعمل مرح ومسلٍ ومتوسط القيمة، وهذا ما تنبأ به بوالو. تزوج لويس الرابع عشر من أرملته عام ١٦٨٥ بعد وفاة سكارون عام ١٦٦٠.

قاموس الفلسفة (١٧٦٤)

في ملاحظات متفرقة في قاموس الفلسفة - ألحقت في طبعات تالية^(٥) - يصف فولتير الناقد الأدبي الجيد بأنه منصف ومتعلم، رجل ذو ذوق وعقل. في مقالته "نقد"، يخبرنا فولتير أن الفنانين ذوي المعرفة والذوق ممن ليست لديهم أحقاد يمكنهم هم فقط أن يكونوا نقاداً متميزين، لكن يصعب إيجادهم. وفي تنقيح آخر للطبعة فيما بعد يشير إلى أن الأعمال الناجحة كثيراً ما تتأجم في كل مكان. وظهرت طائفة محترفة من النقاد مثل "مفتشى المذبح الذين عينوا لاختبار إصابة الحيوانات في السوق بالأمراض... لا يجدون أي مؤلف سليمًا، ويكسبون بعض المال من هذه الحرفة، خاصة عندما ينتقدون العمل الجيد ويشيدون بالعمل السيئ"^(٦). بالنسبة إلى فولتير فإن تطبيق المعايير بالنسبة إلى النقاد يقيد من العقل، وهذا ما يطلبه من الأدباء لأن العقل يعنى رؤية الأشياء كما هي^(٧). الناقد العقلاني يكون أميل ألا يوافق على موضوعات معينة. الصور الخيالية على سبيل المثال ليست مبررة في حد ذاتها على الرغم من أن لها مكانها في خانة المزخرفات. بهذه النزعة يصنف فولتير ما هو خرافة على أنه مجاز "ليست أقدم الحكايات مجازاً واضحاً؟.. تكونت الحكمة في رأس سيد الآلهة تحت اسم منيرفا. روح الإنسان نار إلهية عرضها منيرفا لبرومتيوس الذي استخدمها ليعطى الحياة للإنسان.

من المحال ألا ننتبين في تلك الحكايات تصويراً حياً لكل الطبيعة. كل الحكايات الأخرى إما تشويه للقصص القديمة أو نزوة من الخيال^(٨). وتلك المجازية تؤدي إلى تجنيس

(٥) ملاحظات طبعة Classique Garnier عام ١٩٦٧ أضاف ناقي وبيشدا وإيمبل للنص الأصلي بعض الإضافات. هناك ترجمة (إنجليزية) مفيدة للقاموس الفلسفي لثيودور بيسترمان، طبعة Penguin

(٦) القاموس الفلسفي Dictionaire Philosophique pp. 500-1

(٧) Ibid, p. 182.

(٨) Ibid, pp. 195-6.

عظيم للأساطير والخرافات والقصص من الثقافات القديمة. يضع فولتير العهد القديم وهواميروس في المرتبة نفسها: "قصة يوسف.. تبدو نموذجًا لكل الكتاب الشرقيين، مؤثرة أكثر من الأوديسة لهوميروس؛ لأن البطل الذي يصفح أكثر تأثيرًا من ذلك الذي ينتقم"^(٩). في إضافة لـ "حكايات" يقول فولتير إن الحكايات ابتدعت في آسيا قبل إيسوب Aesop، ابتدعتها أول الشعوب التي تعرضت للغزو لأن "البشر الأحرار ما كانوا يحتاجون إلى تغيير الحقيقة". حكايات إيسوب كلها رموز وتعليمات للضعفاء لكي يحافظوا على أنفسهم ضد الأقوياء بقدر ما يستطيعون. يبحث فولتير بلا كلل عن الحكايات المجازية الأخلاقية في النصوص الشعرية أو الأسطورية، ناسبًا للعنصر المفيد اجتماعيًا أو سياسيًا أهمية تعادل أهمية العنصر الجمالي أو الإمتاعى. يمثل نقد فولتير ما أسماه كلود بشوا "استبداد الذوق" في تلك الفترة. "الذوق معارض للعبقرية.. كما تعارض الفطنة والتمييز والثقافة كل من الغريزة والإلهام والأصالة، وكما يعارض التعليم الطبيعية، وكما يعارض ما هو اجتماعي ما هو فردى"^(١٠). نقده بشكل عام كان أكثر كلاسيكية وتحفظًا من ممارساته الأدبية، به مكان أقل للأعمال المجددة، مثل قصصه الفلسفية الصغيرة وأجزاء من مراسلاته الشخصية وهي أروع ما كتبه. بالنسبة إليه كانت تلك الأعمال في الأساس أدنى من أن تنقد. الظريف أن أعماله العديدة في الكلاسيكية والملحمة والمأساة والشعر الغنائى الذى كان يعجب به معاصروه، تبدو الآن مفتقرة للأصالة وتقليدية، حتى ما كان يعتبره هو تجديدًا.

ديدرو

هناك تعليقات حاسمة على الفن والأدب منثورة في أعمال ديدرو. كانت صياغاته المبكرة مليئة بالتجريد والتنظير ولكن من خلال كتابته القصص والمسرحيات وتعليمه نفسه أن يكون ناقدًا فنياً بالدراسة، ثم كتابته عن الصالونات بدأ يسأل أسئلة أكثر أصالة بخصوص حالات معينة.

مقال الفن ورسالة عن الصم والبكم ومقال الجمال

مقال "الفن" نشر للمرة الأولى عام ١٧٥٠، قبل ظهور الجزء الأول من الموسوعة ببضعة أشهر، بوصفه جزءًا من جهود المحررين التشجيعية. معظم المقال يهتم بأهمية الفنون العملية أو اليدوية الحرفية وفائدتها للمجتمع. وقد عرف الآداب الحرة بأنها أعمال نتاج العقل

(٩) Ibid, p. 261.

(١٠) Pichois, "Voltaire et Shakespeare", p. 179.

أكثر من اليد. بالنسبة إلى ديدرو في ذلك الوقت المبكر، كانت الفنون الجميلة تعتبر من ضمن الحرف، تطبيقاً عملياً يتضمن ممارسة القواعد والخبرة. "إذا كان نتاج جهود الإنسان، نشأ عن تنفيذ أكثر منه تفكير، فإن تجميعه والطبيعة التقنية للقواعد التي ينفذ بها تسمى الفن"^(١١). كان ديدرو دائماً معجباً بالحرفية. وبشكل متزايد سعى لفهم لماذا لا تكفى وحدها. لهذا فإن تعليقاته النقدية تراعى موضوعات الكاتب بالإضافة إلى التقنية. في رسالة عن العميان لفائدة ذوى النظر (١٧٤٩) يتساءل ديدرو عن كيف أن كون إنسان أعمى منذ الميلاد يؤثر على تفكيره، خاصة فيما يتعلق بالأخلاق والدين، وفي رسالة عن الصم والبكم لفائدة من يسمعون ويتكلمون (١٧٥١) سعى ديدرو لتخيل كيف أن غياب أى من أو كلتا الحاستين يؤثر على الفهم، خاصة فهم القيم اللغوية والأدبية، وقد خصص معظم الرسالة لمناقشة الأسلوب واللغة، وفيها يحاول ديدرو وصف اللغة الشعرية.

في كل أنواع الكلام بشكل عام من الضروري التفرقة بين التفكير والتعبير. لو أعطى التفكير في وضوح ونقاء وتحديد، سيكفى في المحادثات المألوفة. أضف إلى هذه الصفات الاختيار الحريص للكلمات وإيقاع وهارمونية ذلك العصر وسيكون لديك أسلوب مناسب للوعظ. لكن مازلت بعيداً عن الشعر. خاصة هذا النوع من الشعر الذى تلجأ فيه القصيدة الغنائية أو الملحمية للوصف. في كلمات الشاعر روح تعطى حياة وتؤثر على كل مقاطعها.

ما هذه الروح؟ أحياناً ما شعرت بوجودها، ولكن كل ما أعرفه أنها ما يجعل الأشياء تقال وتستعرض في نفس الوقت. من نفس اللحظة التى تتسل إلى الفهم تتأثر بها الروح، يراها الخيال وتسمعها الأذن ولا يعود الحديث مجرد سلسلة من المصطلحات القوية التى تدفع الفكر بقوة ونبل، لكنها أيضاً نسيج هيروغليفى يكوم على بعضه ليصور الفكر. من الممكن القول إنه من تلك الوجهة نجد أن الشعر رمزى^(١٢).

يستشهد بالعديد من النصوص كأمثلة لهذا التصوير، خاصة لفرجيل وهوميروس، ويشير إلى أن المرء أن يكون تقريباً شاعراً ليفهم كلية معنى الرمزية الشعرية. وقد أكدت مارجریت جيلمان أهمية تعليقات ديدرو على الشعر، ذلك لأنه أعاد التفكير فى العلاقة بين الفن والواقع، وأكد أن "الخيال وسيط الشاعر بين الواقع والفن". بالنسبة إلى ديدرو كانت علاقة لغة الشعر باللغة الطبيعية علاقة النموذج المثالى بالطبيعة. هى لا تقلد لكن توحى.

(١١) لمناقشة معاصرة للاستخدام المعاصر للمصطلحات art, artisan, artiste راجع: تشوالز، التكوين.

(١٢) Chouillet. Formation, pp. 373 – 9 .

ليست مجرد نسخ، لكن هيروغليفية، رمز^(١٣). قرب نهاية الرسالة يشير ديدرو إلى أسفه على الرقة الكاذبة التي دفعت الفرنسيين لرفض عدد كبير من التعبيرات القوية. "بسبب التفتيح أفقرنا لغتنا وصار لدينا دائماً لفظة واحدة مناسبة لكل فكرة. نفضل أن نضع فكرة ما على أن نعود إلى تعبير أصيل^(١٤). في مناقشة للرمز والدقة الكاذبة نرى محاولة ديدرو لوضع أساس لنقد يبدل التطبيق الآلي والقاصر لقواعد الذوق ويجعل من الممكن تعرف الأصالة والمصادر الجديدة للجمال. في عرضه لفكرة ديدرو الجديدة عن النقد، أشار بول هـ. مير^(١٥) إلى جملة سانت بييف "قد كان لديدرو فعلاً شرف تقديم النقد الخصب للجمال" الذي استبدل فيه هذا بالأخطاء".

ظهر مقال الجمال لأول مرة في الجزء الثاني من الموسوعة (١٧٥٢)، وعرف "الجميل" بأنه ما يوقظ من فهم فكرة العلاقات. "تشمل العلاقات الأفكار مثل الترتيب والتنظيم والتمائل، ويولى ديدرو عناية خاصة ليميز أفكاره عن أفكار من سبقوه من أفلاطون وأوجسطين وحتى شافيتسبري (الذي ترجم كتابه تساؤل عن الفضيلة والجدارة للفرنسية عام ١٧٤٥). من ضمن الأنواع العديدة مما هو "جميل" يناقش ديدرو الأدب الجميل. يختار مثلاً أدبياً ليميز بين ما هو جميل والتقسيمات الأخرى مثل: الجيد والعظيم والساحر والقيح. يعرض كيف أنه في موقف في مأساة هوراس لكورني التعبير "هكذا يموت" يكتسب جماله، وكذلك عظمت من فهم المتفرج المتصاعد للعلاقات بين العديد من الشخصيات ويصل باستعراضه لأسباب مختلفة لآراء المتناقضة في الأعمال الفنية: جودة الناقد وخبرته وقدرته على التمييز بين أنواع مختلفة من العلاقات، وتأثير العادة والموقف الاجتماعي والمعرفة المسبقة والمهارة وقدرة الملاحظة على التجريد وتعليمه وتوجهاته والتأثيرات المحيطة

(١٣) Gilman, Idea, p. 84 .

(١٤) Daniel Brewer. Discourse p. 268.

(١٥) مير. رسالة عن الصم والبكم، يقتبس جملة متأخرة من ديدرو في خطاب لا يمكن أن يكون سانت بييف قد عرفه، نشر لأول مرة في القرن العشرين "جمال من الدرجة الأولى، كما أجده لدى أفلاطون يغطي على ألف عيب في المؤلف، القديم أو الحديث. يرضيني أن أجد العديد من النقاط السامية. الناقد الذي يجمع الأخطاء فقط ويترك الجماليات وراءه هو مثل رجل يمشی على ضفاف أحد الأنهار عليها ذرات تراب ذهبية، نراه يملأ جيوبه بالرمال. لن أفعل هذا". ربما عرف سانت بييف هذا النص، من "المراسلات الأدبية"، المقتبسة فيما بعد.

والأفكار العارضة للسلطة والتقاليد. هكذا مهد ديدرو الطريق أمام نقد مبنى على الفرد الملاحظ واستيعابه لتفاعلات القوى في داخل العمل الأدبي^(١٦).

كتابات في الفن الأدبي

تظهر ملامح أشهر ملاحظات ديدرو على الكتابة والتقنية الأدبية، في روايته جاك القدرى (التي لم تنشر حتى ١٧٩٦ رغم كتابتها في السبعينيات من القرن) وقصة "صديقان من بوربون" (١٧٧٢). ولكن كتاباته عن الأدب الدرامي مثل محادثات حول الابن الطبيعي (١٧٥٧) وفي الشعر الدرامي (١٧٥٨)، وكل من إوجيه دي ترنس (١٧٦٩) وفي مدح رتشاردسون (١٧٦٢)، كانت كفاحاً لفهم اثنين من أهم الأنواع الأدبية في تلك الفترة. جمعت تلك المقالات بين التنظير للرواية والدراما والملاحظات الناشئة عن خبرته كقارئ روايات وكاتب دراما (كتبت مقالات ١٧٥٧-١٧٥٨ لتصاحب مسرحياته الابن الطبيعي والأب). ولعل أكبر ما يميز تعليقات ديدرو على ممارسة القراءة تأكيده تداخل القارئ النشط مع النص^(١٧). أجبره كورنى على الدخول في حوار. "غالباً ما أغلق الكتاب في منتصف مشهد وأبحث عن إجابة: لا جديد في قولي إن محاولاتي كانت كالعادة بلا فائدة سوى رهبتى من منطق وقوة عقل الشاعر"^(١٨). يطلب رتشاردسون اشتراكاً عاطفياً كاملاً. "الرواية" تعنى لديدرو نسيجاً خيالياً وأحداثاً ساذجة، قراءة إحداها خطر على الذوق والأخلاق، لكنه وجد روايات رتشاردسون ترتقى بالعقل وتمس الروح وتطلق بحب الخير: "يا رتشاردسون مهما حاول المرء ألا يفعل، يجد نفسه منغمساً في أعمالك، يدخل في المحادثات، يوافق ويلوم ويحب ويغضب ويسخط"^(١٩). إنه يعجب بصدق الشخصيات والخلفيات والدوافع في أعمال

(١٦) تم تطوير هذا مؤخراً بواسطة دانييل بروير في "الخطاب" ص ٢٥٢. في قصص ودراما وفن القرن الثامن عشر، بدأ نشاط القارئ والمترجم يكتسب أهميته. عندما بدأ الهدف الجمالي يصبح جزءاً من العلاقة الحوارية. تصبح معنى الأشياء وقيمتها بشكل عام نسبية؛ لأن كل الأهداف الممكن معرفتها ترتبط بالموضوع الذى يتم تأويله.. وهكذا فإن قصة عن التنوير في القرن الثامن عشر قد تمكن من نشوء علاقة جديدة حوارية بين الفاعل والمفعول، المشاهد واللوحة، القارئ والنص، الفرد والعالم. أفسح الخطاب المنفرد أو السلطة الكلاسيكية المجال أمام الخطابات المتعدد الشكل. عن دور الرمز ومقالات "الفن" و"الجميل" في تطوير جماليات ديدرو، انظر التكوين لتشويل.

(١٧) ما يسميه بروير "الخبرة الجمالية الجسدية" (الخطاب)

Oeuvres Esthétiques p. 30. (١٨)

Ibid., p. 791. (١٩)

رشاردسون، مقارنة بخبرته الخاصة (المشاعر التي يصورها أشعر بها داخلي)، بل يقول إنه بقراءة رشاردسون "يزداد المرء خبرة". أورد ديدرو ملاحظات له على الواقعية في الحكى في اثنين من قصصه القصيرة اللاحقة: "صديقان من بوربون" (١٧٧٠) و"هذه ليست قصة" (١٧٧٣). في نهاية "صديقان" يوضح كيف أن الرسام يحول الشكل المثالي (في عقله) إلى لوحة بإضافة ندبة خفيفة على الجبهة أو نتوء على أحد المعابد.

اقترح ديدرو إجراء مشابهاً لراوى الحكايات التاريخية، الذى يجب عليه أن يلتزم بالحقبة وأن يؤثر فى القارئ، النتيجة التى لا يصل لها أحد إلا بالبلاغة والشعر. ولكن حيث إن البلاغة نوع من الكذب ولا شئ يصنع الوهم مثل الشعر، فإن راوى الحكايات التاريخية يجب أن يلقي فى قصته بذوراً لظروف مترابطة وبعض اللمسات البسيطة والطبيعية، التى يصعب تخيلها فى الوقت نفسه، حتى نقول: "حسناً هذا صحيح، أشياء كهذه لا يمكن اختلاقها". بهذه الطريقة ستختفى مبالغات البلاغة والشعر، وستغطى الحقيقة الطبيعية على الاصطناع، ويكون الكاتب شاعراً ومؤرخاً، صادقاً وكذوباً^(٢٠). فى "هذه ليست قصة"، مشيراً إلى أن راوى الحكاية غالباً ما يقاطعه المستمعون، يقدم ديدرو شخصية تلعب دور القارئ بشكل أو آخر، ويستخدم تقنية مشابهة بمهارة عظيمة فى روايته جاك القدرى، ليتحكم فى ردود فعل القارئ ويرشدها بالنسبة إليه، وهى طريقة أخرى لإبداع حيرة الخيال مع الحياة الواقعية.

محاكاة الطبيعة

التعليقات المستقصية والماهرة على محاكاة الطبيعة نجدها فى كتابات ديدرو عن الأعمال الفنية فى الصالونات (١٧٥٩-١٧٨١) وعن المسرح فى الابن الطبيعى (١٧٥٧) والشعرية الدرامية (١٧٥٨)، وإيلوجيه دى ترنس (١٧٦٩)، وتناقض بخصوص الممثل (١٧٧٧). تتطلب المحاكاة الناجحة بالنسبة لديدرو واقعية حقيقية فى الموضوع وامتلاك الأدوات كاملة "التقنية" فى التنفيذ، ويسمح إعجابه بإخضاع التقنية للفنان باختيار موضوعه من بين مجال واسع من الموضوعات أكثر مما يقبل تقليدياً للذوق الكلاسيكى، وفى طلبه للموضوعات الطبيعية يمحو الموضوعات غير القابلة للتصديق^(٢١). عند وصفه لوحة شاردين للطبيعة الجامدة فى "الصالون" (معرض مركزى سنوى فى باريس) عام ١٧٦٥، تصور أحد

Ibid., p. 691. (٢٠)

Ibid., p. 490. (٢١)

طيور الصيد وزيتون وفوطة وزجاجة خمر، يشير إلى أنه "ليست هناك أشياء من الطبيعة غير جديرة بالتصوير. في أعمال شاردين الكل طبيعي وحقيقي، ولهذا فإن المشاهد ينجذب إلى علاقة شبه جسدية مع موضوع اللوحة. ربما أمسكت بعنق الزجاجة إذا كنت عطشاناً، والخوخ والعنب يثير الشهية ويغري بالأخذ. كما يدخل قارئ رتشاردسون في المحادثات بين الشخصيات، ويستدعي الزائر للصالون لفضاء اللوحات؛ مشاهداً للوحة بوسن *paysage au serpent* ١٧٦٧ يتعجب ديدرو "يا له من فضاء واسع ويا لها من مشاعر مختلفة تتوالى إليك، هدفها النهائي هدف الموضوع". أو منتقداً زيادة الأشكال كما في لوحة هيوبرت روبر *Grande Galerie eclairee du fond* "لو كان هناك جسم واحد يتجول بين هذا الخراب، ما كان أمكنني منع نفسي من أحلام اليقظة تحت هذا القوس، أجلس بين هذه الأعمدة. أدخل في لوحتك". بخصوص الممثل "يطور ديدرو الرأي بأن أكثر الممثلين إقناعاً ليس الذي يشعر بالفعل بالمشاعر التي يصورها، ولكن ذلك الذي في خضم المشاعر يقلد الشخصية المصورة على المسرح دون أن يحس شخصياً بتلك المشاعر. هذا التقليد المشكل بموهبة الفنان يمثل تغييراً إلى حد ما عن النوع الذي قدمه ديدرو بصفته مثاليًا في الابن الطبيعي. هناك اقترح على الأقل، في دراما الطبقة الوسطى، أن يكون الممثل هو الشخص الحقيقي في الفعل المقلد.

في حوار *Entretiens* قدم ديدرو تطويراً لـ "نوع وسط" بين المأساة والملهاة، بين مزايا الكوميديا الجادة و المأساة الأسرية، رأى ما أسماه الإقناع العاطفي بمشهد حقيقي: ملابس حقيقية في الحياة، أفعال بسيطة ومخاطر دارت بذهنك بخصوص أقاربك، أصدقائك أو نفسك^(٢٢). الجمال في الأدب له أساس الحقيقة نفسه في الفلسفة. ما الحقيقة؟ هي توافق الأحكام مع الأشياء. ما الجمال في المحاكاة؟ هو توافق الصورة مع الشيء^(٢٣). موضوع الكوميديا الجادة التصوير؛ ليس الشخصيات بل الأحوال (الأديب، التاجر، القاضي وهكذا) أو العلاقات (أب وإخوة) كلنا في الحياة لنا وضعية ما وعلينا التعامل مع الناس ذوي الوضعيات المختلفة. ما الذي بإمكانه أن يثير اهتمامنا أكثر؟ كم من المواقف الجديدة سنجدها للمسرح!

(٢٢) في تعليقه على نقد الأدب لديدرو في (استحواذ ومسرح)، لوحة ومشاهد في عصر ديدرو (بيركللي ١٩٨٠) يطور مايكل فرايد نظرية عن الاستحواذ والمسرح مبينة في جانب منها على النصوص التي كرر فيها ديدرو "دخوله" إلى اللوحة. ينقل فرايد مسرح ونقد الأدب لديدرو ويضيفه إلى النقد والرسامين المعاصرين الفرنسيين.

في حوار لم يكن ديدرو قد بدأ بعد في تعقيد المحاكاة. بدأ يفعل ذلك في السنوات اللاحقة في الشعرية الدرامية فربط بين الشاعر والروائي والممثل في وصفه لمحاولاتهم أسر الروح ، لكنه ظل على اهتمامه بشكل خاص بالموضوع وتأثيره. "يحتاج الشعر لشيء ضخم وبربرى ووحشى" (٢٤). طرق المجتمع الحديث المؤدب والمتحضر لم تعد شعرية كما كانت "كل شيء يضعف عندما يصبح أكثر نعومة" (٢٥). متى سنرى شعراء يولدون؟ سيحدث ذلك بعد أوقات الكوارث والنكبات عندما تبدأ الشعوب المنهكة في التنفس من جديد. عندها ينتج الخيال من المشاهد المخيفة. يرسم أشياء غير معروفة لأولئك الذين لم يشهدها (٢٦). يعرض ديدرو هنا ولعا لنوع من العاطفية المخيفة من السهل أن تبعدنا عن اللياقات الكلاسيكية، وتقربنا من الميلودراما أو الواقعية. والتساؤل: ما طبيعة ما هو شعري؟ فالفرق الذي يصنعه ديدرو في الشعرية الدرامية بين المؤرخ والشاعر أن المؤرخ يكتب "ما حدث بقاء وبساطة ولا يعرض الشخصيات كما يمكن أن تكون، هذا لا يؤثر ولا يهم مثلما يمكن أن يؤثر أو يهم في حالة الشاعر، أما الشاعر فيمكن أن يكتب كل ما يبدو له قادرا على التأثير في قارئه". (٢٧) ويستمر ديدرو مقترحاً طرقاً متنوعة في تناول الشاعر الدرامي للتأثير الأكبر (التمثيل الإيحائي بالذات)، ويختتم كلامه بتناول بعض المؤلفين والنقاد، ناصحا إياهم بدراسة دعوية وأمانة للـ "المشاعر والسلوك والشخصية والعادات.. التاريخ والفلسفة والأخلاق والعلم والفنون".

في مقالات في الرسم (١٧٦٦)، يعرف ديدرو الذوق بأنه "قدرة تكتسب بالخبرة المتكررة، على استيعاب ما هو حقيقي أو خير مع الظروف التي تجعله "جميلاً" وعلى التأثير به فعليا، فهو يتطلب خبرة ودراسة وحساسية للفنان والناقد. "وهو يجد الحساسية نعمة ونقمة على كل حال: فبين الرجال الباردين، الصارمين، والمتأملين الساكنين للطبيعة، من يعرفون أفضل الأوتار الدقيقة التي ينبغي النقر عليها" (٢٨). وهو يذكر الازدراء المتبادل بين الرسامين التقليديين ورسامي الموضوعات التاريخية؛ الفريق الثاني يعتبر الأول نسخة تابعة للطبيعة تفتقر إلى الأفكار والشعر والجلال والرقى والعبقريّة، والفريق الأول ينتهم الرسامين

Ibid., p. 261. (٢٤)

Ibid., p. 260. (٢٥)

Ibid., pp. 261-2 (٢٦)

Ibid., p. 217. (٢٧)

(٢٨) خطر الحساسية على الرجال العظماء، خاصة "الممثلين العظماء، والفلاسفة العظماء، والشعراء العظماء، والموسيقيين العظماء والأطباء العظماء، تم تناوله بإسهاب في جزء بقرب النهاية لـ "حلم داليمبير"

التاريخيين بأنهم كالروائيين مبالغين ومتفجرين. "ترى يا صديقى أنه الصراع بين النثر والشعر، بين التاريخ والشعر الملحمى، بين المأساة البطولية والبرجوازية، بين الكوميديا البرجوازية وكوميديا المرح" يرى ديدرو أن كليهما يتطلب فنا عظيما. وهو يفرق فى كتابه مقالات بين الطبيعة والتعبير، ويوازى تفرقة فولتير بين أدوار العقل والحماسة. يعطى ديدرو أولوية أكبر للمشاعر والخيال أكثر من فولتير. "التعبير يتطلب خيالا قويا، نارا وحياة، فى استدعاء الأشباح وتحريكهم وتعظيمهم. الطبيعة فى الشعر كما فى الرسم، توحى بنوع من التوازن بين الحلم والحياة، الحرارة والحكمة، الجذل ورباطة الجأش ومنها أمثلة قليلة فى الطبيعة. دون هذا الاتزان الشاق يضحي الفنان مبالغا إذا غالبه الحماس أو باردا إذا غالبه العقل"^(٢٩). ينتهى ديدرو فى تناقض تحديدا إلى أن ما يطالب به الممثل من أجل محاكاة مؤثرة، يطالب به الكاتب، أى عرض غير عاطفى وهادئ لحضور المشاعر^(٣٠). ليس الرجل العنيف الذى يخرج عن طوره بل الذى يملكنا تحت تصرفه. هذه ميزة خاصة بمن يسيطر على نفسه من شعراء الدراما العظماء بشكل خاص، نراهم متفجرين مجتهدين لما يحدث حولهم فى العالم المادى والأخلاقى.. الشعراء العظماء والممثلون العظماء وربما بشكل عام كل محاكى الطبيعة العظماء، أى إن كانوا موهوبين بالخيال الرفيع والأحكام العظيمة والذوق والحساسية والذوق المؤكد، فهم أقل الكائنات عرضة للتأثير فهم مشغولون بالنظر والتعرف والمحاكاة فلا يداخلهم تأثير بها^(٣١). مهما يستمتع ديدرو بالدروس الخلقية فى الأعمال الأدبية، فإن القيمة الأدبية النهائية فى نظره كفنان وناقد ليست الإقناع الخلقى باللجوء للعواطف، بل المحاكاة المقنعة للحياة. هذه المحاكاة تتطلب فى المقام الأول دراسة للنماذج الفنية والطبيعية، بالإضافة للخيال. وبحكم كونه ممارسا للفن، أعطى ديدرو أوصافا لهذه المحاكاة مثل تحليله لأبيات من الإلياذة فى رسالة عن الصم والبكم وأمثلة منه (على سبيل المثال تمثيل رامو الإيحائى للعرض الموسيقى).

روسو

لعل من الواجب أن تفهم ملاحظات جان جاك روسو عن الأدب فى سياق الدور الذى أسنده لنفسه فى مجالات الفلسفة منذ حقق نجاحه الأول العظيم فى خطاب فى العلوم والفنون (١٧٥١) عبر كتابات السيرة فى النصف الآخر من حياته، فاتخذ موقفا تسبب فى جعله يواجه

Oeuvres Esthétiques, p. 720. (٢٩)

Wordsworth, Preface to the Lyrical Ballads. (٣٠)

Oeuvres Esthétiques, pp. 309-10. (٣١)

غالبية الفلاسفة في منتصف القرن، ذلك أنه بخلافهم قال إن التقدم الذى أحرزه المجتمع الحديث تدنى بالإنسان واستعبده وسبب له تعاسة عامة. وبنى وجهة نظره على خبرته الشخصية ومشاعره بشكل رئيسى، وبالنسبة له - أكثر من معاصريه - يعكس الأدب مجتمعه بالضرورة. ضم الأدب إلى الشرور التى شجبها، أما غيره من الفلاسفة (ببني آراء داليمبير فى الخطاب التمهيدى فى الموسوعة) فقد رأوا أن الفنون والأدب خاصة مناطق لم تتطور على نسق بقية المجتمع على الأقل منذ القرن السابع عشر. رأى روسو أن الفنون تعكس باستمرار التدهور الذى تسببه الحضارة، ففى الخطاب الأول استخدم روسو الدليل الأدبى ليعرض انحطاط الإنسان فى المجتمع المعاصر، وتوسع فى فحصه لعلاقة الأدب - خاصة الأدب الدرامى - بالمجتمع فى رسالة داليمبير عن المتفرجين (١٧٥٨) ووصف بشكل مطور تأثير الأدب الدرامى على الفرد. وفى رسالته التعليمية إميل (١٧٦٢) استنتى الكتب بشكل أساسى (ما عدا روبنسن كروزو) من تعليم الطفل وسمح فقط بالتاريخ والحكايات الأخلاقية فى زمن المراهقة: "ليس قبل أن تكون إميل جاهزة لدخول المجتمع، لأسمح للكتب الموافقة عليها"، فى نهاية كتابه الشهير اعترافات (كتبت بين ١٧٦٤-١٧٧١ ونشرت فى ١٧٨٢ و ١٧٨٩) التى وصف فيها تأثيرات قراءته عليه والنوايا وراء كتاباته.

النقد فى "خطاب عن العلوم والآداب" و "رسالة إلى داليمبير"

تجمع الرسائل بين العلوم والفنون فى بداية الخطاب الأول كقوى مستعبدة قوية تنظم أكاليل الزهور على القيود الحديدية التى يحملها الناس فى المجتمع. "إنها تعوق ذلك الشعور بالحرية الأصلية التى ولدوا من أجلها، وتجعلهم يحبون عبوديتهم، وتضعهم فى شكل بشر خاضعين للنظم". يشجع الأدب مثل غيره من الفنون التماثل والامتثال، وفى النهاية النفاق والغربة: "فى القطيع الذى يسمى مجتمعا لا يجرؤ الشخص على أن يظهر ما هو فعلاً عليه. وهكذا لا يعرف المرء أبداً بشكل مؤكد مع من يتعامل"^(٣٢). فى نص الخطاب يورد الكاتب جوانب مختلفة من الأدب المعاصر اختيرت كدليل على الحالة المحزنة التى تدهور إليها الجنس البشرى بالحضارة. ونتيجة للتحسين المفرط للذوق لم يعد القراء يسألون إذا كان الكتاب مفيداً بل يسألون هل كتب بعناية؟ "ينصح روسو أن تسعى لأن "تفعل ما هو جيد" بدلاً من أن "تحسن الكلام". يركز روسو على النقاش حول الهجوم النفسى والأخلاقى على الأدب فى كتاب خطاب فى أصل وأسس عدم المساواة بين الرجال (١٧٥٥). فى حالة الطبيعة كما يفترض روسو، أن الإنسان لا يدرك وجود حالة مختلفة عن حالته أو يعانى تداعيات الخيال.

ولكن مبكراً في تطور المجتمع لبعض الخصائص المعينة بدأت تقيم: "بدا من الضروري امتلاكهم أو التأثير عليهم. كان من المهم لفائدة المرء أن يعرض خلاف ما يملك فعلياً. ما عليه المرء اختلف وما يبدو عليه، والنتيجة مجتمع مكون من بشر متكلفين وتقليد للمشاعر".^(٣٣) البشر الذين لم تعد حاجاتهم ومتعهم طبيعية. عندما يعلن روسو أن الإنسان الاجتماعي دائماً ما يستخلص من آراء الآخرين الشعور بوجوده" يؤسس لنقده لفنون المحاكاة، وبشكل خاص بعد عامين، كان شجبه للمسرح في رسالة داليمبر، وكان منزعجاً لطرح داليمبر في مقاله جنيف (١٧٥٧) أن جنيف قد تستفيد من إنشاء مسرح، رفض روسو بشدة أن الشر يرتبط تقليدياً بالممثلين والمسرحيات^(٣٤)، ويذهب للدعاء بأن التمثيل بطبيعته نفاق واحتيال. وبالنسبة للمفاهيم التقليدية من أن المأساة تظهر المشاعر بعكس الملهاة يجد روسو أن ما نسميه دفاعاً أقرب إلى عكس الحقيقة، فليس من المحتمل أن يؤثر أبطال التراجيديات على المشاهد بالتعاطف أو الشفقة، كما يقول، فأولئك الملوك والمحاربون يحتلون مكانة أعلى بكثير من الجمهور. كما أن مشاعر الجمهور ليست صحيحة، فهي تثار بالتصوير المسرحي. ومن المصالح المتضاربة التي على المؤلف الاختيار من بينها قد لا يجد تلك المشاعر التي يريد أن يحبها، ولكن تلك التي نحبا نحن بالفعل^(٣٥)، ويصل روسو إلى أن التأثير العام للمسرح يعزز الشخصية القومية ويزيد الميول الطبيعية ويعطي طاقة جديدة لكل المشاعر على أنه مازال هناك الأسوأ. "في أغلب المسرحيات الفرنسية ستجد.. وحوشاً كريهة وأفعالاً مهولة ينبغي ألا يفترض العامة أنها ممكنة"، تقدم مزينة بكل روعة الشعر الرفيع. وتعلمنا الملهاة بدلاً من تصحيح الرذائل، أن نضحك على الناس الآخرين، وليثبت روسو ذلك، يختار موليير "أكثر كتاب الكوميديا إنقائاً وأعماله معروفة لنا. حرصه الأكبر أن يظهر الطيبة والبساطة مخيفة ويضع الخدع والأكاذيب على الجانب الذي يتعاطف معه المتفرج. شخصياته الشريفة لا تفعل سوى الكلام، بينما الأفعال الظالمة تكافئ دائماً بالنجاح الباهر"^(٣٦). في تحليله لعدو البشر يدعى روسو أن ألكيست الذي يجده مخلصاً ومستقيماً، تم تصويره مضحكا في مجتمع مفيد له جداً. تنويع من المسرحيات لراسين وفولتير وآخرين، تعرض مع أمثلة إضافية لما يقول، حيث تعاطف المتفرج مع الأشرار أو العواطف المتطرفة في المأساة أو الاستعداد

Ibid., p. 192. (٣٣)

(٣٤) قائمة مفصلة بالجدل المحتدم في فرنسا وجنيف في القرنين السابع والثامن عشر على الموضوع القديم: أخلاقية المسرح توجد في طبعة fuchs التقنية لل Letter 195-204 pp.

Lettre pp. 27-8. (٣٥)

Ibid., p. 45. (٣٦)

للتشفي من الضحية الكوميديّة التي هي في الأساس بريئة. هنا يأتي اتهام التمثيل بأنه تقليد، وهنا يهاجم روسو المسرح بطريقة تتسجم مع تحليله للتغريب الذي - في رأيه - لا بد من أن يختبره الإنسان في المجتمع الحديث؛ يقول إن التمثيل هو "فن التظاهر، ارتداء شخصية ليست شخصية المرء والظهور طبيعياً، وفي النهاية نسيان مكان الإنسان الحقيقي عبر عادة أخذ مكان شخص آخر"^(٣٧). الممثل الذي يضع نفسه "موضع سخريّة من أجل المال" يستحق النظرة التقليديّة المتدنية له. على الرغم من أن كلاً من روسو وديدرو في التناقض يريان أن الممثل، بالاختيار الواعي وبالفن، يقلد شخصاً ما آخر، يستخلص، من هذا، الآراء المرفوضة جوهرياً التي تخدم كقواعد للمواقف النقدية المتقابلة. بالنسبة لديدرو ما يهم هو فن المحاكاة؟ لأن المتفرج يتأثر به. كان تناول ديدرو للدراما، بناء على ذلك جمالياً، فاهتم بصورة رئيسية بطبيعة التأثير المباشر للتمثيل على الجمهور. وبالنسبة لروسو فإن المهم التأثير الأخلاقي على سلوك الحياة اليومي للمتفرج العادي. وعلاوة على ذلك، فما يهم ديدرو، كما في الصالون وصديقان من بوربون هو فهم وذكاء تقنيات الفنان، أما ما يهم روسو فهو إخلاص الفنان.

الأدب والتعليم

تناول روسو الأخلاقي للأدب واهتمامه بالتعليم وانبهاره بكيفية ما صار عليه قاده بشكل طبيعي ليفكر في دور القراءة في فترة الطفولة، وتشمل ملاحظاته على هذا الموضوع تأملاته في موضوعات أخرى مختلفة مثل نوايا التأليف وجذور الأدب والطرق التي تؤثر بها القراءة بشكل مختلف على الطبقات الاجتماعية المختلفة. وتبدو ملاحظاته على تأثير الشعراء أو الروايات أخلاقية مثل الجمل التي يقولها عن الأدب الدرامي في رسالة داليمبير والملاحظ أنهم كثيراً ما يناقشون على أساس الخبرة الشخصية كتاب روسو هلويز الجديدة (١٧٦١) التي لا تحتوي على برنامج مطول للتعليم ودور الكتب لا يكاد يذكر فيها. لا يقترح سانت برو لتلميذه جولاي أي "كتب عن الحب"؛ فكيف تستطيع الكتب تعليم الحب؟ "تخبرنا قلوبنا عنه أكثر من تلك الكتب". وكمثال للغة والأسلوب الصادق، يرسل روسو القارئ إلى هلويز الحديثة نفسها. وصفه في المقدمة الثانية^(٣٨) للغة الحب الصادقة له مغزاه، عند الوضع في الاعتبار حقيقة أن هذه الفترة كان فيها الأسلوب الأدبي يتحول من "المزخرف" إلى "ما يشبه السحر".

اقرأ رسالة حب كتبها مؤلف في مكتبة لولديه، أي نار في رأسه؟ فالرسالة، كما يقولون ستحرق الصفحة المكتوبة عليها. لن تصل الحرارة إلى أبعد من ذلك. ستسحر وتتأثر

Ibid., p. 106. (٣٧)

Préface de Julie. (٣٨)

ربما، ولكن بمشاعر عابرة وجافة لن تترك لك شيئا تتذكره سوى الكلمات. على العكس من ذلك، فإن رسالة حب كتبت بصدق، من محب ملتهب العاطفة، ستكون ناعمة ومسهبة وطويلة، غير مرتبة، معانيها مكررة. لا شيء فيها باهر ولا ملحوظ، لن تتذكر الكلمات ولا التعبيرات ولا الجمل ولن تعجب ولا تبهر بشيء. وعلى الرغم من هذا ستأثر نفسك.

ذلك التأثير سببه الأسلوب، أسلوب ليس همه التزيين فقط. وليس متماشيا مع قواعد الذوق. حذفت الكتب بشكل كبير من تعليم إميل، وأوضح روسو الأسباب بشكل مطول في هجومه الأخلاقي على حكاية لافونتين الغراب والثعلب. كما يقول روسو، سيكون الأطفال قابلين للفهم، عليهم فقط ألا يضلّهم التملق، لكن عليهم كذلك ألا يضلّوا الآخرين به. ولأن القراءة بلاء الطفولة، فإن إميل لن يعرف ما الكتاب قبل سن الثانية عشرة، عندما يأتي الوقت المناسب، فإن روسو لديه كتاب له، كتاب وحيد: روبنسن كروزو "أكثر الأبحاث توفيقا في التعليم الفطري". لكن المعلم سيعطى تلميذه الجزء الأوسط من الكتاب فحسب، الجزء الذي تدور أحداثه على الجزيرة، مقدما إياها ليس بوصفها قصة جيدة بل نموذجاً للكفاية الذاتية. يظهر أن حذر روسو من الكتب كان مصدر تأملاته في طفولته الخاصة. يذكر في سيرته الذاتية كيف كان هو ووالده في سنواته الأولى أحيانا يقضيان الليل في قراءة الروايات معا، وكيف تكوّن لديه لهذا فهم للمشاعر الفريدة، التي لا تناسب طفلاً في عمره. "عندها لم تكن لدى فكرة عن شيء، وكنت قد تعرضت فعلا لكل العواطف... مكتسبا بهذه الطريقة أفكارا غريبة وروائية عن الحياة الإنسانية لم تستطيع الخبرة أو التأملات أن تشفييني منها. كان بلوتارك كاتبه المفضل الذي ساعده على تكوين شخصية حرة ذات روح جمهورية، فخورة ولا تقهر. ولم تتوقف أبداً عن تعذيبه. مرة أخرى يقيم الأدب كمصدر لردود الأفعال الأخلاقية لكننا نكتشف الآن على الأقل أن هذه الردود أحيانا ما تكون فاضلة. في الفصل التاسع من اعترافات يرسم روسو التداخل المعقد بين حياة روائى وكتابات. عند النظر للوراء، يبدو الأمر كأنه نموذج لسيرة ناقد رومانتيكى. شرع في كتابة رواياته ليملأ اللحظات الفارغة بـ "العالم المثالي الذي سرعان ما ملأه خيالي المبدع بكائنات على وفاق مع قلبي"؛ من ضمنهم حبيب وصديق وجد روسو نفسه معه بقدر ما استطاع. وفي وسط انفعاله قابل ووقع في حب مدام دوديتو. وسريعا، كلما أراد التفكير في جولاي فكر في مدام دوديتو. في البداية تحاكي الحياة الفن، بعدها يحاكي الفن الحياة. ولكن كيف أمكن هذا العدو اللدود لهذه الكتب المتأنسة التي تنتفس الحب والحسية أن يسمح لنفسه أن ينشر رواية؟ عندما لم يستطع منع نفسه من هذا، أمل على الأقل في أن يكون حب الخير هو الذي لم يترك قلبي أبدا لكي يحول حماقته إلى غايات مفيدة. فهو يجد أن روايته عن امرأة فاضلة تغلبت على أخطاء شبابها وأصبحت

فاضلة من جديد، يجدها لهذا "مفيدة" ويطلب من القارئ أيضا أن يلاحظ القصة المجازية التي حاول أن يجسدها. في هذا الوقت بالذات الذي كانت فيه "الأحزاب" المسيحية والفلسفية في عراك دائم بدلا من الرغبة المتبادلة في تنوير وإقناع كل منهم الآخر وقيادته لطريق الصدق. هدف في السر بتصويره للاحترام المتبادل لـ "جولاي" المسيحي و"لمر" الفيلسوف لـ "تهدئة" كراهيتهما المتبادلة بالتخلص من التحامل وإظهار كل فريق لجدارة وفضيلة الآخر. لم يكن روسو ناقدًا أدبيًا مثل فولتير. لم يكتب عن مؤلفين وأعمال أدبية ليعرف منهم الخاص أو يستقصى تأثيرهم الجمالي. لكنه كان من رواد النقد الأدبي الرومانتيكي بسبب وعيه بالطرق التي بها يؤثر المجتمع وإنتاجه الأدبي على بعضهما وتأكيده الأصول الاجتماعية والذاتية للنصوص الأدبية، وإصراره على التقييم أولا بمشاعره^(٣٩). كانت أعماله الأدبية وأبحاثه المتنوعة على وفاق مع الأهمية الاجتماعية المطلقة للأدب. كان الواجب أن يحل فهم عام لتلك الأهمية محل فكرة الأدب كتسلية تافهة (وهي فكرة اعتقدها كثير من النقاد، خاصة نقاد الرواية في القرن الثامن عشر) قبل كتاب رومانتيكيين مثل فكتور هوجو^(٤٠)، كان يأمل أن يؤمن الناس بشكل مقنع بدور للشاعر والكاتب، كنبى وكعراق.

"الموسوعة" ومارمونتيل، والصحفيون وكتاب آخرون

قليلون هم الذين كتبوا عن أشياء أدبية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، كتبوا ما حفظه الزمن أو يتميز بالأصالة، مثل فولتير وديدرو وروسو، وفي أغلب المناسبات كانوا يكررون أو يستقيضون عن أفكار السابقين. ولكن باتباعنا ملاحظاتهم من الخمسينيات حتى ثمانينيات القرن الثامن عشر، سنلاحظ تزايدًا واضحًا لنفورهم من "القواعد" صاحبها تزايد لتأكيدهم على الخيال وحرية الإبداع والأصالة.

"الموسوعة" ١٧٥١-١٧٦٥

المقالات في الموسوعة المخصصة بكاملها أو جزئيا لأشياء أدبية تأخذ موقفاً نقدياً محافظاً بشكل عام، بإصرارها على النماذج والقواعد واللياقة والهرمية وفصل الأنواع الأدبية عن بعضها، وتعتبر الذوق الجيد هو المعيار النقدي. الاستخدام الخيالي أو الإبداعي للصور

(٣٩) يجد ويليك في النقد الحديث ج^١ أن روسو لا يكاد يكون ناقدًا أدبيًا بالمعنى الدقيق للكلمة لكنه يشير إلى أن "أهميته للنقد الأدبي.. في الدفعة التي أعطاها للنظرة الفطرية للشعر والتاريخ الحديث للمجتمع.. تعريف إسهام روسو للنقد، بهجومه على الحضارة، وإعلانه للفردية والخيال وشرود الذهن في الأحلام وبصيرته للربط بين الإنسان والطبيعة ربما تكون مهمة شبه مستحيلة بتدخلها مع التاريخ العام للأفكار.

(٤٠) والعديد من الكتاب السابقين تتبعم بينشو في كتابه المقدس بإسهاب.

المزخرفة بالنسبة إليهم هو أكثر أنواع الأصالة تقبلاً بالنسبة للكاتب. والمقالات الأدبية كذلك تشير إلى العديد من الصعوبات التي لا يستطيع هذا الموقف حلها. أولاً: في هذا المجتمع المتقدم الوثائق جداً في التقدم، تبدو جودة الأدب المعاصر في حالة ركود أو حتى انحدار. هذا التناقض الظاهر يجب معالجته. ثانياً: من الواضح أن متطلبات الذوق واللياقة والرغبة في الوصول للحد الأقصى للفائدة الخلقية أو التعليمية، لا تتسجم دائماً معاً. ثالثاً: الأمثلة المتكررة لا تزال تعرض أن الموهبة لا تلتزم دائماً بالقواعد، ودائماً تبحث عن بدائل لتلك القواعد. الكتاب والأعمال الأدبية لا تعامل هكذا في الموسوعة، ولكن الأنواع الأدبية والجمالية تناقش تحت عناوين متنوعة. على الرغم من أنها ليست موضوعاً أساسياً وبشكل عام لا تتلقى معالجة أصلية. قام داليمبر في الخطاب التمهيدى بمسح سريع للأدب الفرنسي من عصر النهضة وتساءل إذا كان وصل للذروة في القرن الثامن عشر. وكتب ديدرو مقالة عن الجميل، وربما كان له دور في كتابة جينى التي تنسب الآن لـ سينت لامبر. وأسهم مارمونتل وتشيفالي دى جوكور، بشكل خاص، بمقالات عديدة عن موضوعات أدبية. في المقال الطويل نقد يحاول مارمونتل أن يحل أزمة الذوق مقابل الإبداع، ويشرح أن الناقد الجيد نموذج من الصفات الممتازة في هذه الأعمال التي عرفت دائماً كأعمال بها ميزات عالية، ويقارن هذا المثال بالأعمال التي يفحصها. "الناقد المتميز في خياله نماذج مختلفة بعدد الأنواع الأدبية؛ لذا عليه أن يكون متعلماً، ولكن عليه أيضاً أن يملك صفات الخيال والعواطف. بوالو، أحد أشهر الشعراء المنظرين في عصره، الذي درس الأعمال القديمة كلها وبرع في كشف قدرة الأعمال الجميلة منها على التأثير الجيد، لم يقيم أى عمل إلا بالمقارنة. وكانت نتيجة هذا أنه أنصف راسين، المقلد الناجح ليوريببديس.. وأثنى قليلاً على كورنى، الذي لم يشبه أحداً آخر. وكيف يمكن لـ بوالو الذي كان قليل الخيال أن يقيم الخيال بشكل جيد؟ كيف يمكن أن يكون خبيراً حقيقياً لأشياء مؤثرة، فيما لا نجد لديه منذ بداية عمله أثراً للمشاعر. من هذا يستخلص مارمونتل القاعدة العامة أن الناقد الكبير يسمح للعبرى بحريته، طالباً منه فقط أشياء عظيمة ومشجعا إياه على إنتاجها، بينما الناقد الأقل شأنًا يطلب فقط "انصباغاً بارداً" لقواعد ومحاكاة لا تفاجئ. عندما يصبح الذوق مطلوباً أكثر يصير الخيال أكثر جنباً، بينما كل العبرىات العظيمة من هوميروس ولوكريس وحتى ملتون وكورنى، قد ظهرت في وقت كان فيه "الجهل" من جانب العامة يترك مجالاً مفتوحاً. ربما ضحى كورنى بأجل مسرحياته "لو كان صارماً في كتاباته مثلما كان في كتابه فحوصات، ولكن لحسن الحظ أنه كتب أعماله بطريقة الخاصة وقيم نفسه على طريقة أرسطو". هل الذوق الجيد إذن عقبة للعبرىة؟

يستطرد مارمونتيل. "الذوق الجيد عاطفة جريئة وذكورية، تحب الأشياء العظيمة خاصة، وتشمل كل ما يثير العبقرية. هذا الذوق يقيد ويوهن، ذوق مخيف وصيباني، يصقل كل شيء، وينتهي بإضعاف كل شيء".

تعرف مقالة جيني موضوعها بأنه "اتساع العقل وقوة الخيال ونشاط الروح". روح "الرجل العبقرى... مهتم بكل ما هو فطري، لا يقبل فكرة لا توقظ العواطف كل شيء يعطيها الحياة ويحفظها. العبقرية دائماً تخالف الذوق". "العبقرية هي صفحة صافية من الفطرة، الذى تنتجه هو عمل اللحظة. أما الذوق فهو عمل الدراسة والوقت، ينتج عن معرفة بحشد من القواعد المؤسسة أو المفترضة، تأتى للوجود بأعمال جميلة هي فقط تقليدية. لكى يكون شيئاً جميلاً طبقاً لقواعد الذوق يجب أن يكون جذاباً ولامعاً ومصنوعاً دون مظاهر العمل، ليكون العمل عبقرياً يجب أن يكون أحياناً غير مبال، له مظهر عدم النظام والجفاف والهمجية. السمو والعبقرية يبرقان فى شكسبير مثل البرق فى ليلة طويلة، بينما راسين جميل دائماً. هوميروس ملئ بالعبقرية وفرجيل ملئ بالجازبية".

ولأن قواعد الذوق وقوانينه يمكنها تقييد العبقرية، فهي تكسرنا لتطير إلى الأسمى والشجى والعظيم". يأتى المثال المشكل الذى لا يمكن تجنبه لشكسبير مرة أخرى فى مقالة جوكور ستراتفورد. على الرغم من أن نكات شكسبير ذات الذوق السيئ، ووضع عناصر المأساة جنباً إلى جنب مع عناصر الملياة كأن جوكور يحاول جاهداً فهم عظمتهم من واقع الأصالة والخيال الجريء وامتلاك فن إثارة المشاعر، يثنى مقال جوكور الرواية على الاتجاهات الجديدة التى مثلها الروائيان الإنجليزيان ريتشاردسون وفيلدنغ اللذان وجها القص لغايات مفيدة واستخدماه لإلهام "حب الأخلاق الحسنة والفضيلة عن طريق مشاهد بسيطة وطبيعية ومبدعة لأحداث من الحياة". يجد جوكور أن عمل روسو الحديث هلويز الحديثة يبقى على التقليد الممتاز للروايات المكتوبة بهذا الذوق الجيد. ربما هو نوع التوجيه الوحيد الذى ترك لأمة فاسدة، فأى نوع آخر كان بلا فائدة؟!^(٤١) الفائدة المجتمعية هي الهدف المرغوب بالنسبة للأشكال الأدبية أيضاً، مثل المسرح المثالى الذى يرشحه داليمبير لمدينة جينيف فى مقال جينيف الذى تزامن مع رسالة داليمبير لروسو.

(٤١) على الجانب الآخر، ندد مارمونتيل برواية روسو من وجهه نظر أخلاقية فى "مقال عن الرواية من الجانب الأخلاقى".

مارمونتل

جان فرنسوا مارمونتل تلميذ فولتير، يذكر بصورة رئيسية كمؤلف لـ قصص أخلاقية وسيرته الذاتية، وعدد كبير من المقالات أغلبها مكتوب في الموسوعة، جمعها ونشرها مرتبة أبجدياً عام ١٧٨٧ تحت اسم عناصر الأدب.. وقدم لها بـ مقال في الذوق. بعد التعريف، يبدأ: "الذوق بالمعنى الدقيق للكلمة شيء مجازي، عاطفة حريصة وجاهرة لصفات الأدب، تحسيناته وجمالياته البارعة، وحتى عيوبه التي لا تترك لجاذبيتها"^(٤٢). ويمضي مارمونتل في فحص مصادر الذوق وعلوه أو انحداره ودور الناقد في الدفاع عنه، هناك أدواق مثقفة وأدواق فطرية؛ المثقفة كما يقول يجب أن تكافح لتظل قريبة من الفطرية بقدر الإمكان. عندما تزداد احتياجات المجتمع تحت تأثير "مؤسساته وعاداته وآرائه وخيالاته، يصبح الذوق "متنوعاً ومختلفاً" متأثراً بأفكار اللياقة والنبذ والكرامة والأدب والجاذبية والرقّة، باختصار، كل تحسينات فن المتعة والاستمتاع، ويتتبع مارمونتل تاريخاً لأعمال الأدبية ذات الذوق من عهد هوميروس حتى الأزمنة المعاصرة له. ومثل تاريخ الفلسفة لـ داليمير في الخطاب التمهيدى في الموسوعة يتخطى كتاب العصور الوسطى وعصر النهضة. يجد مارمونتل أن قواعد الذوق الجيد أصبحت أكثر صرامة في عصورنا الحديثة أكثر مما كانت عليه في عصر الإغريق والرومان؛ لأن فن الطباعة ومكانة النساء بالنسبة إلى الجمهور الحديث تجعل "التهذيب" أول الجماليات التي على كتابنا التضحية من أجلها". قرض على هذا الفن، فن المراوغة والإخفاء والتظاهر، وصنع التعبير، جبان ومتواضع، بغض النظر عن الفكر، وكيف أنه يجب عليه بصورة شديدة تحسين نفسه في لغة فيها البسالة، والحب تم تحليله بمعرفة ودقة"^(٤٣). ويشير أيضاً إلى أن الفن لا يسير بعكس الفطرة ليحقق الذوق الجيد، ولكنه يحسن ويزخرف بينما يحاكيها "مختاراً في الطبيعة تلك الصفات والأشكال والجوانب والحوادث التي يعطى فيها الصدق سحراً طاغياً للمحاكاة"^(٤٤). متذكراً عادة أن "هدف الأدب أن يثير الاهتمام ويهب المتعة"^(٤٥). ضمن أمثلته على الذوق الجيد في الأدب الحديث، لثلاثة أمثال نماذج نمطية له ولمعاصريه: مدام دي سيفيني تقدم "إحساساً بارعاً للتقليد الاجتماعي"

Oeuvres Complètes p.1. (٤٢)

Ibid., p. 19. (٤٣)

Ibid., p. 30-1. (٤٤)

Ibid., p. 32. (٤٥)

ولافونتين يملك "إحساساً عميقاً باللياقة الفطرية". واحد من الأنواع الأدبية التي يقدم بها فولتير نموذج الذوق الجيد هو المأساة "أقل كمالاً من راسين وأقل صقلاً ونقاءً وانتباهاً بمعنى آخر أقل مهارة في ربط كل منابح الحدث معاً، ولكن أكثر عاطفية وخصباً وتنوعاً وعمقاً تأثيرياً وإخلاصاً للعادات المحلية، والسلوك الذي يخلطه راسين أحياناً مع عاداتنا وسلوكنا"^(٤٦). مواقف نقدية معينة تظهر مراراً في "المبادئ". من الممكن الاقتباس من المقالات المتنوعة المخصصة، بشكل كبير، لوصف أجزاء الأعمال الأدبية (القصة المجازية، والقصة السكندرية، والحدث، والفصل المسرحي ولمصطلحات فنية متنوعة التضاد والمغالاة) بوصفها مجموعة من الإرشادات التي تكون الخلاصة^(٤٧) الرائعة، للتركة الكلاسيكية الباقية على مشارف "الثورة".

الصحفيون والنقاد

تعرف الجريدة النقدية لانيه ليتراتير التي نشرها إلى- كاثرين فريرو عام ١٧٥٤، واستمرت بعد موته عام ١٧٦٧ بواسطة ابنه ستانسلا، بعداء فولتير لمؤسسها (أضحكة الرباعية الشعرية عن الأفعى التي عضت فريرو وماتت) وعدائها للحركة الفلسفية. كان فريرو مدافعاً صريحاً عن القيم الكلاسيكية وعدواً ومتهمكاً على كل ما اعتبره لا ديني، ذوقه ضعيف، جاهل، مبتذل ولديه أخطاء في الاستخدام. يعرف الأخير "طرق الكلام الموظفة بواسطة الكتاب المجيدين والمجتمع المذهب"^(٤٨). وهو يهتم بعدد واسع من الكتب المنشورة من ضمنها الدوريات، والكتب عن الطب والتاريخ واللغة وكذلك الشعر والدراما والقصص، مقالاته في الغالب وصفية وتنتهي بتقييم نقدي. مثل الفلاسفة، يعترف فريرو بأن الأعمال الأدبية العبقريّة يجب أن تتميز بالخيال والذوق. الخيال يجمع بسرعة وبراعة ويقارن بين الأفكار، والذوق يختار ويصقل ويحسن^(٤٩). هو يجد الكوميديا الجديدة والجادة "هذا التصوير الدرامي للكارثة البرجوازية، مهما كان مأخوذاً من الطبيعة والإنسانية أو مهما كان مناسباً، ربما أكثر من تراجيديا الملوك، لخشبة المسرح لأن لها هدفاً أخلاقياً كبيراً إلا أنه أقل شأنًا بالنسبة للملهة الجيدة والصانقة. مثل الرواية

(٤٦) Ibid., p. 63.

(٤٧) مثلاً جاك شريدن في "الدرامية الكلاسيكية في فرنسا" (باريس، ١٩٥٠) يشير إلى "مبادئ" ليميز سمات متنوعة للمسرح الكلاسيكي، مشيراً لوحدة الحدث التي عبر عنها مامونتي في "المذهب الذي خضعت له الأعمال الكلاسيكية ولكن لم يعرفه أي من الكلاسيكيين بهذا الشكل الواضح". P.102

(٤٨) Année Littéraire, 1759, pp. 323-4.

(٤٩) Ibid., p. 331.

بالنسبة للقصيد الملحمية^(٥٠). مقلدو راسين، في محاولاتهم لنسخ الجاذبية المؤثرة والحلاوة الغامرة والأسلوب الساحر الذي يميزه، يسقطون في فخ الحلاوة المصطنعة، الرعوية، وغالبًا المألوف^(٥١). وعند ظهور كاتديد - الذي يشاع أن فولتير هو الذي كتبها رغم إنكاره لذلك - يكتب فريرو أنه لا يمكن أن يكون عملاً لفولتير؛ لأن تشاؤمه يناقض كل إنتاج فولتير السابق له ولمبالغته وسوقيته^(٥٢). في الإجابة على مراسل في مقاطعة، كان تحدى مدحه لكاتب قليل الشأن سبعة أثمان أعماله، كما يعترف هو، دون مهارة ولا أسلوب، يكشف فريرو عن موقف نقدي خاص: الكاتب أبيه دى لاتين، يعرفه ويشعر به ويوافق بإخلاص. هكذا فإن ذراع النقد يجب ألا يتوعد كاتباً مثله، لكنه يحمل وعده للكاتب المتوسط والمفلس^(٥٣)؛ لأن الهدف الرئيسي للنقد في وقت "الحكم القديم" كان تجنب الجدل، كان النقد المنشور أميل أن يكون تقليدياً. والاهتمام الرئيسي لمراسلات أدبية الشهيرة لكل من جريم وديدرو وميستر نبع من جودة العديد من إسهاماتها، بخاصة أعمال ديدرو ومن ضمنها الصالون. واستطاعت حفظ مصداقيتها كشاهد ومقيم للأعمال الأدبية في ذلك الوقت. جمهور مراسلات أدبية، الذين كان أغلبهم من العائلة الملكية والأرستقراطيين في أماكن عديدة بوسط أوروبا، كانوا متشوقين أن يظلوا على علم بأخر التطورات. المسرحيات والأوبرا والممثلات الجدد والمناظرات في الأكاديمية الفرنسية والكتب الحديثة. ولأنهم لم يكونوا في باريس فقد كانوا يزودون بوصف، وأحياناً مقالات متنوعة منفردة، حول الموضوعات المطروحة والنقد الأدبي في مراسلات أدبية متنوعة وأقل غثاثة من نقد فريرو كما يلاحظ في أمثلة عديدة في السنوات ١٧٧٥-١٧٧٧. في تلك السنوات كان أغلب مراسلات أدبية يكتبه جاك هنري ميستر^(٥٤). وفي مارس ١٧٧٥، نقد ميستر العروض الأولى لـ حلاق أشبيلية لبومارشيه، رغم أنه يبدو أنه أحب المسرحية، فهو بالتأكيد لم يشتبه في أنها ربما تكون عملاً كلاسيكياً خالداً. "بدون امتلاك الحيوية المتوهجة لكوميديا موليير، فإن كوميدياه لا تزال عمل رجل متقد الذهن" وفي نوفمبر

Ibid., p. 7. (٥٠)

Ibid., p. 311. (٥١)

(٥٢) المصدر. من المحتمل أن يكون فريرون ساخراً هنا، ولكن من الواضح أنه ليس لديه فكرة عن كيف أن "كاتديد" عمل غير عادي. لمزيد من النقد الواعي، راجع نقد "جريم" المعاصر لكاتديد في "مراسلات أدبية" ١٧٥٩، ١ مارس.

(٥٣) المصدر نفسه.

(٥٤) استولى على عمل الكاتب والمحرر فريدريك - ملشوار جريم قبلها بعامين. كولفن وكاريا يعطيان وصفاً ملخصاً ممتازاً للنشر والتأليف ومحتويات مراسلات أدبية ومكانتها وسط العديد من مثيلاتها نوقشت في Literarische kortespondenzen لشلوباخ.

من نفس العام عرضت مقالاته النقدية رواية جديدة غير عادية: الفلاح المنحرف حيث يراه رديئاً ومليناً بالذوق السيئ. "هذا الكتاب يقود العقل عبر مشاهد الحياة الكريهة . وعلى الرغم من ذلك فهو شيق وجذاب"، ويستخلص أنه بينما يأمل المرء أن تكون فرشاة الكاتب أكثر تواضعاً، وأن يكون نظمه أكثر انتظاماً وخاصة اختيار شخصياته أقل وضاعة، يجب أن نعترف أنه مضى وقت طويل منذ قرأنا عملاً فرنسياً به مثل تلك الروح والإبداع والعبقرية. ترى في أى مستقر ستذهب العبقرية من الآن فصاعداً؟ مثل هذه التعليقات مبنية على ردود فعل القارئ أو المتفرج المفتوح أكثر من المقارنة مع "النماذج". هم أيضاً يشيرون إلى أن كاتب مراسلات أدبية كان له نفس تفكير زميله ديدرو. وفي ديسمبر ١٧٧٥ حاكى ميستر ديدرو، شاكياً من النقاد الذين يبحثون فقط عن العيوب فيما يقرءون "أقارنهم برجل يمشى على شاطئ بحر مهتم فقط بجمع الرمال والحصى. إن الذهب الخالص هو ما أبحث عنه، ما دمت قادراً على إيجاده"، ووصفته مراسلات أدبية في يناير ١٧٧٧ كمن يساند قضية الذوق الجيد، بحماسة حقيقية. في مارس ١٧٧٦، أثار ظهور أول أجزاء ترجمة شكسبير فى لى تورنير بعض الجدل. يحاول الكاتب أن يفهم لماذا يقيم شكسبير بشكل مختلف فى إنجلترا وفى فرنسا، وأن يقيس تأثير الانحياز والدرجة النسبية للتطور الثقافى والأدبى فى كل بلد. عندئذ يحاول إجراء مقارنة نزيهة، محترماً فى نفس الوقت آراء فولتير، يتأمل الكاتب الفرنسى المعاصر المأساة. "لو أن حكايات شكسبير أوسع وأكثر تنوعاً، فحكايات كورنى وراسين بها بساطة أكثر نبلاً، وأفعالهم أكثر ترابطاً ونظاماً. ألن يعترف ذو الرأى المحايد أن الأول، مقارنة بفوضاهما العظيمة، له تأثير أكثر مسرحية وأكثر أسراً؟ كيف يمكن إنكار ذلك، عندما يوافق عليه فولتير نفسه؟"^(٥٥) ويمضى الكاتب فى فحص جوانب مختلفة فى مسرح شكسبير: مصلحته التى لا يمكن إنكارها، رداءته واختلاط الأصوات والخطر الذى يمثلته للكتاب الفرنسيين الذين قد يغتروا بتقليد نوع أدبى لن يناسب أبداً سلوك أو روح الأمة، وهو يقارن شكسبير بمثال هائل، فكرة جريئة ورائعة لكن تنفيذها فى بعض الأحيان يكون غير مصقل أو غير حريص، وأحياناً أخرى أرقى حرفية، مثيراً الدهشة والإعجاب بينما راسين مثل تمثال منتظم فى أجزائه مثل بلفدير أبولو.. على الرغم من بعض التفاصيل الضعيفة والواهنة، على الأقل، هو دائماً ما يسحرني بنبله وجاذبيته ونقائه فى الأسلوب^(٥٦). وموضوع شكسبير مقابل التراجيديا الفرنسية يأتى على الأقل مرتين فى عام ١٧٧٦. فى نوفمبر بمناسبة خلاف بين فولتير وكاتب فرنسى

Correspondance Litteraire, xi p. 217. (٥٥)

Ibid., p. 218. (٥٦)

أيرلندي يسمى روتليدج، يجد الناقد نقطة تميز خاصة لشكسبير. الكتاب الفرنسيون لا يعرضون مشاهد الجمهور، كما يفعل شكسبير في يوليوس قيصر. إذا مثل الجمهور ضرورة للحبكة يتم وصفه في سياق السرد. "يمكننا اقتراح بأن حتى مثل هذا السرد المكتوب عند شخص مثل راسين لن يمكنه إحداث نفس الأثر للمشاهد الذي ينظم الفعل. هذا التأكيد، إذا لم يكن حقيقياً بصورة مؤكدة، فربما تخلص المرء عن الفن الدرامي واقتصرنا في متعتنا على سماع الشعر الملحمي الذي يتم إلقاؤه. ولكن الفعل في المسرح الإنجليزي يهين ذوقنا. والسرد على خشبة المسرح الفرنسية يضعف من اهتمامنا"^(٥٧)، يسمى ويليك جان فرانسوا دي لاهارب، تلميذ فولتير وصديقه، "أكبر مؤثر على تشكيل الذوق الفرنسي" قبل العهد الثوري وأثناءه^(٥٨). في كتاباته النقدية الطويلة من سبعينيات القرن الثامن عشر وحتى موته عام ١٨٠٣، في أغلب الحالات - مثل ما كتبه عن "مركيور دي فرانس" الذي جمعه بعد ذلك تحت اسم "أدب ونقد" في كتابه أعمال - يعرض نفسه كناقذ قاسٍ لما هو ليس كلاسيكياً أو غير مألوف. تعليقاً على ترجمة جديدة لـ دانتي، هو ينقد القصيدة حتى أكثر من الترجمة. عنوان الكوميديا الإلهية، كما يقول، دليل على الجهل الجسيم الذي كان عليه قرن دانتي "يطلقون على الكوميديا عملاً مع أنه ليس له أدنى علاقة بالأنواع الدرامية، ويطلقون لقب إلهي على حماسيات ليس لها شكل ولا خطة. ليست شيقة وذات صوت واحد بشكل يدعو للملل"^(٥٩). وعلى الرغم من محافظته، فإن لاهارب يؤمن بالتقدم في الأدب، داعياً الناقدين الآخرين للمهمة (مثل كلبيمه وجنجون) الذين يجدون الكتاب المعاصرين أقل بكثير من سابقيهم.

دور المترجمين

في الثلث الأخير من القرن، شاعران ومترجمان: هما: جاك دليل وأهم أعماله ترجمات لفرجيل، وبير لوتورنير مترجم طومسون ويانج وشكسبير، قدما لترجماتهما بمقالات ذات مغزى نقدي خاص؛ ولاحظا أن الأدب الفرنسي لعصرهم غير كافٍ من عدة أوجه، فحاولا فعل شيء ما لعلاج هذا. تعليقاتهم مثل المعبر بين الآراء الكلاسيكية الجديدة ذات التركيز الفرنسي لأغلب النقاد في ذلك العصر والروح الجديدة للعالمية والنماذج الأدبية

Ibid., pp. 380-1. (٥٧)

Wellek, Modern Criticism p. 66. (٥٨)

Oeuvres, xv. P. 234. (٥٩)

الجديدة التي اقترحتها فيما بعد في نهاية القرن كل من مدام دي ستال وشاتوبريان. تهدم مقدمة لوتورنير لترجمات لشكسبير "كلية الجماليات الأدبية تحت اسم إصلاح حقوق المبدعين"^(٦٠)، وفي الخطاب التمهيدى لترجمة أفكار ليلية (١٧٦٩) ليانج، ينتقد لوتورنير الشعراء الفرنسيين لـ "إطفاء موهبتهم بالاهتمام بالذوق والخضوع"، ويقدم الشاعر الإنجليزي كنموذج. كان يانج الذي صادفه سوء الحظ يمتلك العبقرية والخيال والحساسية، "اعلم أنه إنجليزي ويعيش في الريف ويكتب ما يشعر به وما يفكر فيه، يكتب هذه المشاعر والأفكار تتابع في نفسه، عندما تخمن صوت ونوع وجماليات وعيوب عمله". وهذه مصادفة على أي حال للشعر الشخصي والعاطفي، الذي قلّت ممارسته في فرنسا بين النهضة ونهاية القرن الثامن عشر. يبدأ الخطاب التمهيدى لترجمته لـ جورجكس ١٧٦٩ بملاحظات عديدة على فائدة الموضوع وجماله، على فن فرجيل وعلى المناحي الأدبية الفرنسية في وقته، والإضعاف العام للشعر بخلاف الشعر الدرامي في مدينته. ويوافق أن أعمال جورجكس لا يمكن أن تكون بنفس جاذبية القصائد الدرامية، لكنه يضيف أن الذوق الخاص للكتاب الفرنسيين "كارثة حقيقية لأدبنا، فالإنجليز الأكثر عقلانية منا يشجعون كل أنواع الشعر ولهم قصائد جيدة في كل الموضوعات ولهم أدب متنوع عن أدبنا بشكل كبير جدًا. وعلاوة على ذلك، فنحن نعلم أن أسلوب المأساة ليس إلا محادثة راقية، وأن أسلوب الملهاة محادثة مأتوفة، ولغتنا حتى اليوم محدودة داخل هذين النوعين، وظلت تقتصر إلى الجراة وفي حاجة دائمة، ولن تكتسب الثراء أو القوة بحبسها في الإطار المسرحي الذي لا تجرؤ فيه على المغامرة بحرية في موضوعات الشعر العظيمة والجميلة"^(٦١). ويجد أن المؤلفين لقصائد عن الفنون أو جمالات الطبيعة قد فتحوا اللغة الفرنسية "عالمًا جديدًا، عن طريقه يمكنها استعادة ثراء لا حصر له". في تعليقه على ترجمته يلحظ بعض الاختلافات العديدة بين لغة فرجيل اللاتينية واللغة الفرنسية الأدبية في ذلك الوقت: "رقة متعالية" للذوق أفقرت الفرنسية برفض عدد من الكلمات والصور. قادت الرغبة في تقليد الأرستقراطيين إلى الاستخدام الخاص للطرق "الحنرة" في الكلام. ويقول إن الرومان عاشوا في عين العوام؛ حيث "أثارت فورة الطموح والحماس للحرية مشاعرهم بشكل عنيف" أكثر من الفرنسيين الذين عاشوا في المدينة وتعلموا كيف يحسنون رسم الأشياء المادية، وتخصصوا في التعبير عن الأفكار الأخلاقية. "المعين العظيم الذي لا ينضب للروح،

Pichois, 'Voltaire et Shakespeare p. 187. (٦٠)

Oeuvres Complètes. II. pp.xv - xvi. (٦١)

والتدفقات العظيمة للمشاعر، هكذا يمكنهم التلويح في حيوية. لغتنا تعرف كيف ترسم مع مراعاة الفروق الطفيفة لهذه المشاعر ورقة العواطف ودقائق النفس التي لا تحس. لهم كلمات لكل ما أنتجته الأرض ولدينا لكل حركات القلب^(٦٢). يشكو "دليل" من الصعوبات التي تفرضها اللغة الفرنسية على الشاعر: أدوات تعريف وضمائر وحروف جر إجبارية، ويندر أن يسمح بحرية إبدال مواقع الكلمات، وقواعد التفعيلات السداسية للأبيات والقافية الإجبارية، وينتهي إلى أنه على الرغم من ذلك فإن مثل بوالو ورأسين يوضح أن الفرنسيين "ببعض المهارة وبذل الجهد، يمكنهم النزول دون أن يكونوا وضعا للأشياء الأكثر شيوعاً"، ويثق في أن التراجم تساعد في إثراء اللغة بـ "كنوز اللغات الأجنبية". ولم يظهر "رأسين وشكسبير" لستندال قبل عام ١٨٢٣، ولكن من الواضح أن هذين النموذجين العظيمين خدما كأقطاب مضادة للفكر النقدي الذي ظل خلال منتصف القرن الثامن عشر ونهايته في فرنسا يمثل التناسق مقابل الإثارة، والقواعد مقابل الإبداع، والزخرفة مقابل الخيال، وبخلاف بعض الاستثناءات التي قدمت من قبل، فإن الفكر النقدي الفرنسي في هذه الفترة يظهر حبيس أزمة التمسك بما كان الجميع يظنون أنه تقليد خاص ذو إتقان لا يقارن، مع الكفاح في نفس الوقت رغبة في إحراز التقدم، وعلى الأقل معايير عالمية للفنون الأدبية ولباقى المجتمع^(٦٣). والتحول الذي حدث في بداية العصر الرومانتيكي يمكن رؤيته بوضوح في جملة دالمبرت المعبرة عن تحرره من الوهم في الخطاب التمهيدى لـ الموسوعة.

اتسم النقد - كما كان يمارس في تلك الفترة لبعض النصوص الأدبية الخاصة - بأنه وصفى ومتسرع ومتطرف بعض الشيء. وهو يستدعى ما وصفه ديدرو في الموسوعة بدور الصحفى: "ينشر مقاطع وتعليقات على الأعمال الأدبية والعلوم والفن كما تبدو"^(٦٤). أبعد الأفكار كانت لديدرو وروسو، ولكنهما ليسا نقاداً أكثر منهما منظرين، مهدين الأرض للنوع من النقد كتب في الأجيال التالية، فهما عندما يعلقان على النصوص الأدبية، يبدوان أقرب إلى سانت بيغ، ولنا كذلك، من فولتير ومارمونتيل والنقاد الكلاسيكيين الآخرين للذوق واللياقة.

Ibid., pp. xxix - xxx. (٦٢)

Encyclopédia (1751) p. 71. (٦٣)

Trenard, "presse" p. 170. (٦٤)

الفصل الثالث والعشرون

النظرية الأدبية الألمانية من جوتشيد إلى جوته

بقلم : كلوس ل. برجان

النظرية الأدبية الألمانية من جوتشيد إلى جوته

يبدأ تاريخ النظرية الأدبية الحديثة بألمانيا مع إصدار يوهان كريستوف جوتشيد لكتابه مقال في فن نقد الشعر عام ١٧٣٠، ويعتبر في ذاته فنا شعريا جديدا. احتوى الجزء الأول من الكتاب، الذي تصدرته ترجمة وتعليق على فن الشعر لهوراس، مبادئ تأثرت بالنزعة الكلاسيكية الحديثة، لكن آراء جوتشيد حول نظرية الأنواع الأدبية، وموضوع التنوُّق، وأيضا حول دور الناقد، أشارت إلى نهاية وشيكة لهذه النزعة. فظهور الإصدار الرابع من فن نقد الشعر، وكذا ظهور لسينج لأول مرة في عالم المسرح بوصفه ناقدًا أدبيًا جعل من الفترة بين عامي ١٧٣٠ و ١٧٥١ فترة تحول ظلت خلالها المعالجة الأدبية مقيدة بمفاهيم قديمة، بينما لم تكن المحاولات الجديدة بالقوة الكافية لإحداث تحول من القديم إلى شيء جديد واضح، ثم جاء رينيه ويليكل لجعل - من منظور القرن العشرين - منتصف القرن الثامن عشر نقطة بداية ذات دلالة لتاريخ النظرية الأدبية الحديثة.^(١) مازال هذا الرأي مقبولا في عموميه، لكنه يحتاج إلى بعض التعديل فيما يخص الحالة الألمانية، حيث حدث التغير ببطء.

عاشت النظرية الألمانية لفترة طويلة تحت سحر العصور القديمة، وكانت للنزعة الكلاسيكية الحديثة علاقة كبيرة بالحالة المزرية للحياة الأدبية في ألمانيا. في عام ١٧٩٥ اشتكى جوته من تردى الأحوال الأدبية في ألمانيا التي لم تسمح ببزوغ نجم أي من المؤلفين الألمان. ففي مقاله الجدلي أديب الجماهير *Literarischer Sansculottismus* تفكر في الأحوال التاريخية المثلى لأدب كلاسيكي قومي، التي تقوم على تاريخ قومي عظيم، ووحدة وطنية، وجمهور ناضج، ومجموعة من الأعمال النموذجية، وأخيرا مركز لتشكيل الحياة الاجتماعية.^(٢) وعلى الرغم من توفر كل ذلك، فقد كان حال الأوضاع الأدبية في ألمانيا محبطا، على الرغم من أن الأوضاع نفسها أدت إلى نهضة أدب قومي عظيم في كل من إنجلترا وفرنسا.

أدى التنوع السياسي والثقافي، والاستقطاب الديني في الشمال والجنوب، والرقابة، وغياب قانون عام لحقوق النشر، واستغلال الناشرين للكتاب، وغياب الخبرة والحكمة إلى

(١) Wellek, *History*, I. p. v.

(٢) Goethe, 'Literarischer Sansculottismus', in *Goethes Werke*, ed. Erich Trunz (14 Vols., Hamburg, 1948-64), XII. Pp. 240f.

استحالة ظهور جمهور موحد من الأدباء. علاوة على ذلك، لم تكن لفظة "جمهور" معروفة قبل منتصف ذلك القرن؛ ففي عام ١٧٧١ نصح لسينج، الذي كان يحاول أن يتكسب قوته ككاتب مستقل منذ ١٧٤٨، أخاه بأن يبحث عن وظيفة رأسمالية، وأضاف: "ربما كانت حرفة الكتابة الناجحة هي الباعثة على كثير من الشقاء".^(٣)

هناك أسباب ملموسة وراء انتشار التنوير ببطء في ألمانيا، وأسباب إثارتها لاختلافات إقليمية جذيرة حقا بالاعتبار. ودون الخوض في تفاصيل التحولات البنيوية للحياة الأدبية، أو تقليص النظرية الأدبية إلى مجرد انعكاس لتغيرات اجتماعية تاريخية، لا بد من الإشارة إلى العلاقات المتشابكة بين المنتج، والتوزيع، والاستقبال الأدبي. ففي ذلك الحين، وكذلك الحال الآن أيضا، لم تكن النظرية تقتصر على الأدب فقط بل كانت ظاهرة اجتماعية أيضا.^(٤)

- ١ -

أدرك جوته بخبرته أنه لم تكن لدى ألمانيا أية مراكز ثقافية أو سياسية مقارنة بباريس أو لندن. على الرغم من ذلك، كان هناك العديد من المراكز الثقافية في الأوساط الناطقة باللغة الألمانية التي أسهمت في نهوض أدب قومي وصل إلى ذروته مع نهاية القرن الثامن عشر. ومن منطلق ما نسميه اليوم "بالأفضلية" يمكننا القول إن التنوع والثراء في ذلك الأدب كان نتيجة لانتشار الإقليمية بشكل جيد خلال القرن الثامن عشر. كانت المدن الخالية من الاستبداد، وكذا التجارية منها، مثل همبورج وليبزج وزيبورخ مراكز لبداية عصر التنوير. أصبحت برلين، تلك المدينة التي اعتبرت مجرد مدينة حصينة يعزل بها الملك عن الثقافة الألمانية، مركزا لألوان التنوير الفكري، وكانت ستراسبورج وفرانكفورت بمثابة الملتقى لكتاب حركة العاصفة والقذف، بينما أطلقت مدام دي ستال على إمارة فيمار الصغيرة "أثينا الأدب" Athens des letters، ونادرا ما تم الالتفات إلى أهمية تلك الأماكن لاستيعاب وتحويل الآداب والنظريات الأجنبية، خاصة فرنسا وإنجلترا، وكذا في ظهور أدب قومي ألماني.

تكيفت همبورج، تلك المدينة البارزة الأكثر ثراء من أي من المدن الحرة، مع ظروف إنجلترا. حاكت المجتمعات الأدبية والمدنية بها مثيلاتها بلندن، ومنها تم استيراد فكرة الأسبوعيات التنويرية (منشورات أسبوعية أخلاقية) إلى القارة بأكملها. وأصبحت ليبزج، تلك المدينة التي اعتبرت المدينة التجارية الرائدة بمعارضها السنوية الثلاثة، العاصمة الشمالية

G. E. Lessing to Karl Lessing, 4 January 1770. (٣)

(٤) قارن Kiesel و Munch, Gesellschaft und literatur im 18. Jahrhundert

لتجارة الكتاب. إنها مدينة ساحرة يطلق عليها أحيانا "باريس الصغيرة"، وكانت أول من مكن ألمانيا من التفاعل مع مذهب النزعة الكلاسيكية والتنوير الفكرى الذى ظهر بفرنسا. هناك أيضا تطلع جوتشه إلى تحقيق خطته من أجل تعليم أفراد الطبقة البرجوازية بمساعدة مذهب الكلاسيكية الحديثة بفرنسا. أما زيورخ المحافظة، حيث الحكومة الثيوقراطية التى استهجن جميع الكتب الدنيوية، وكذا منعت وجود المسارح والصحافة الحرة، فكانت مركزا للنظرية الأدبية فى الأوساط الناطقة باللغة الألمانية خلال المرحلة المبكرة لمذهب التنوير الفكرى. تم محاكاة الأسبوعيات التنويرية من خلال ترجمة الكتاب الإنجليز، وحرر الخيال الشعري من كل القيود الدينية فى سبيل ما هو أسمى. أصبحت ستراسبج بالصدفة، ولفترة مؤقتة، مركزا للثورة الأدبية لحركة العاصفة والقذف، التى ناهضت مذهب الكلاسيكية الحديثة فى مقابل تمجيد الأدب الإنجليزى القديم وشكسبير. وفى فرانكفورت صدرت المجلة النقدية لتلك الحركة بعنوان *Frankfurter Gelbrte Anzeigen*.

ومن المفارقات أن تكون فيمار من بين كل تلك الأماكن، وهى التى لم تكن مركزا تجاريا أو سياسيا أو ثقافيا، العاصمة الأدبية ومقل الكلاسيكية الألمانية، حتى جوتشه الذى كان من أبرز قاطنيها لم يع مكانتها البارزة، لكنه أدرك وجود "مدرسة خفية للكتاب" مهدت الطريق لأدب يمكنه البقاء والحياة. اقتنع أيضا أنه إذا كان لابد من تحقيق وحدة سياسية وثقافة قومية من خلال ثورة، فالأحرى الانصراف عن الأدب القومى: "إننا لا نبحث لألمانيا تلك الثورات السياسية التى يمكنها أن تمهد الطريق لأعمال كلاسيكية".^(٥) نجحت ألمانيا فى التخلص من روح الثورة الفرنسية، التى ألح لها جوتشه هنا، بأساليب فلسفية وجمالية. وقد عوض افتقار ألمانيا إلى الأداء السياسى بثورة روحانية عرفت فى الأدب بـ "كلاسيكية فيمار" وفى الفلسفة بـ "المثالية الألمانية".

كانت تلك الثورة الروحانية بألمانيا نتاجا لمذهب التنوير الفكرى. وأصدر كانت أولى مقالاته النقدية عام ١٧٨١^(٦) "عصرنا هو العصر الحقيقى للنقد، إنه ممارسة ينبغى على الجميع اتباعها". عبر عن أهم مبادئ التنوير الفكرى الألمانى بأنها دعوى العقل والتدبر للعالمية. وفى رده الشهير على سؤال زولنار: "ما التنوير الفكرى؟" كتب بعد ثلاث سنوات معرفا يراه فى تلخيص لنزعات عصره: "التنوير الفكرى هو اشتقاق الإنسان عن نفسه غير

(٥) 'Literarischer Sansculottismus', in *Goethes Werke*, XII. P. 241.

(٦) Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Gesammelte Schriften*, ed. Perussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1952-), IV. P. 9.

الناضجة"، مخلصا نفسه بذلك من عدم النضج، كما يجب على الإنسان أن يمتلك الشجاعة لـ "إعمال عقله"، وكذا "مطلق الحرية في إبداء رأيه علنا في كل الأمور".^(٧) أيقظت دعوى كنت إلى الحرية الفكرية لإعمال العقل وما تضمنته من حرية الكلام وتكوين رأى جماهيري تحت استبدادية مستتيرة للقضايا السياسية بشكل أساسي، وانصرف نقده بشكل أساسي إلى نظرية المعرفة ومبادئ الأخلاق ومواطن الجمال التي ليست لها علاقة بتكوين جمهور من الأدباء.^(٨) كان معنى التحول إلى التفكير النقدي التحليلي بالنسبة للنظرية الأدبية استقصاء الأثر والسلطة في محاولة لتحقيق الاستقلال عن الاقتداء بالعصور القديمة ومبادئها، وفي المقابل أصبح إعمال العقل والتفكير النقدي، وكذا الوعي الجمالي من أسس نظرية النقد الحديث.

احتوى كتاب جوتشيد فن نقد الشعر على تلك النزعات في طورها البدائي. فأصبح التحليل النقدي للأثر الشعري موضوعة العصر، كما يشير العنوان، حتى لو ظلت النتيجة من إعادة التقييم مجرد أسلوب شعري توجيهي للقواعد، واعتقد جوتشيد أن أسلوبه الشعري تعريف لأساسيات الشعر، وكذا دليل يقتدى به النقاد. شهدت ألمانيا مفهوم النقد وتطبيقه مع حلول عام ١٧٣٠ كما أوضح جوتشيد؛ ففي مقدمته عرف الناقد: "الناقد دارس أوتى الفراسة الفلسفية في صلب قواعد الفنون الأدبية، وهو بذلك احتل مكانة تمكنه من التحليل بشكل عقلاني والحكم بشكل صائب على مواطن الجمال ونقاط الضعف في أى عمل أدبي".^(٩)

وعلى الرغم من أن ذلك النقد الجديد استمر في اعترافه بالمبادئ والنظم التقليدية للشعر فقد اكتسب أساسا فلسفيا جديدا. لم يعد كافيا لالتماس حجة أرسطو أو أى من النماذج القديمة. لابد أن تتوافق المبادئ والأسس مع العقل وتمتلك الصلاحية العامة. أصبح العقل العملة بالنسبة للنقد الفكري، فعوض عن فقدان السلطة التقليدية عن طريق جدل أنثروبولوجي، موضحا أن الطبيعة الإنسانية تظل ثابتة في كل العصور، وأن كل أشكال التمثيل لابد من أن تتفق مع مبدأ الطبيعة: الطبيعة عاقلة والعقل طبيعي. يعنى ذلك عمليا أن المحاكاة للطبيعة لا بد

(٧) Kant, "What is Enlightenment?", in *Kant's Political Writings*, ed. Hans Reiss (second edn, Cambridge, 1991) pp. 54f.

(٨) قارن Hamberas, *Strukturwandel der Offenlichkeit*. وانظر أيضا كيث Klaus L. Berghahan, 'From classicists to classical literary criticism, 1730-1806',

(٩) انظر مقدمة Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, P. 144. حيث يقلل ويليك من أهمية الإصلاحات الأدبية التي أوجدها جوتشيد عندما يعلق أن عمله "أنشأ نسخة محلية مملعة ومتحذلقة من النزعة الكلاسيكية الفرنسية الحديثة".

أن تتمتع "بمخيلة الحقيقة"، بمعنى أنها يجب أن تتوافق مع العقل. لم يعد الحكم على الفن معتمدا على مفهوم اللياقة (توقعات الراعي أو البلاط)، لكنه أصبح محكوما بنظام ملزم من القواعد. قارن هانز ماير بين ذلك النظام من القواعد الشعرية وتقسيم القوى في نظرية منيسكيو السياسية: ينتمي الفنان إلى التنفيذ وينتمي الناقد إلى القاضي، وكلاهما يخضع لقوانين الجمال، ذلك المشرع التي تتمتع قوانينه بالصلاحية العالمية.^(١٠) والمخاطر الموروثة من ذلك الأسلوب الشعري التنظيمي، وكذا الأحكام الإيعازية هي بالطبع التشدد في العقيدة والتفصح، التي يقع فريسة لها الكثير من النقاد منذ جوتشيد.

لم يكد جوتشيد ينتهي من شرح أسلوبه الشعري حتى هددت المناقشات حول موضوع التدوق في باريس ولندن بتقويضه. أبى جوتشيد، ذلك المراقب الناقد للتيارات الأجنبية، أن يكون بمنأى عن تلك المناقشة، فلم يدخر جهدا في محاولة دمج موضوع التدوق ضمن أسلوبه الشعري، لكن من خلال حيادية كاملة. ففي فصل كامل يحمل عنوان "حول الذوق الرفيع للشاعر"، كتب جوتشيد أن الشاعر ربما لا يتبع توجيهاته من الذوق العالمي؛ حيث قد تفتح أبواب الفيضان أمام الذاتية وكذا الآراء الاستبدادية، لكنه لابد أن يتبع قواعد موضوعية من أجل تطهير الذوق في أرض آبائه، لكن كان على جوتشيد أن يركن إلى الذوق المدرب لدى الشاعر الذي لا ينتج فنا إلا من خلال اتباعه للقواعد، معارضا فكرة "الحاسة السادسة" لدوبو وكذا تحكيم الذوق. استطاع أن ينشئ منظومته الطبيعية المبنية على العقل؛ فالحس الجيد هو الذي يتوافق مع المبادئ التي وضعها العقل.^(١١) ظهر ذلك التناغم بين الذوق والقواعد والتحكيم التلقائي والعقلاني الذي استمر حتى ظهور النظام الفلسفي الجديد لعلم الجمال، وكذا الأسلوب الشعري الجديد خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر. انهارت معايير الكلاسيكية الحديثة للمبادئ والعقل التي تمسك بها حتى ذلك الوقت، تاركة الطريق لمفهوم جديد للفن.

-٢-

لم يتشكل التغير في الكوكبة الأدبية في القرن الثامن عشر بألمانيا بظهور الأسلوب الشعري الجديد والنظام الفلسفي لعلم الجمال فقط، بل أيضا بإصدار الصحف التي عكست تلك التطورات النظرية، جاعلة بذلك تحويلها إلى تطبيق نقدي أكثر أهمية بالنسبة للحياة الأدبية في

(١٠) Mayer (ed.), *Deutsche Literaturkritik*, I. p. 25.

(١١) Gottsched, *Critische Dichtkunst* p. 125.

عصر التنوير الفكرى. ظهرت الصحف الأدبية لأول مرة خلال القرن الثامن عشر، وكانت بمثابة المادة الأكثر أهمية بالنسبة إلى مذهب التنوير الفكرى.^(١٢) وعندما أصبح النشر "صناعة ربحية"، عرّفت صحف التحليل الأدبي القراء ماهية سوق الكتاب الآخذة فى الاتساع، لاعبة دور الدليل النقدي، وقد مثلت تلك الدوريات - لما تتمتع به من تنوع وحيوية كما لاحظ روبرت بروتز - "حديثا منفردا يجريه ذلك العصر فيما يتعلق به".^(١٣) كانت التيارات الأدبية والفلسفية مميزة حيث وضعت الصحف نصب أعين الجمهور الموضوعات الجارية بأسلوب يدعو إلى التعبير عن الآراء، وشاعت أفكار مذهب التنوير الفكرى ونوقشت علانية على صفحاتها. كان جاست ريدل من أوائل من أثنوا على الصحف الأدبية عام ١٧٦٨ حينما كتب رسائل تهم العامة؛ لأنها زودت جمهور القراء بدليل، وحضت على إيجاد أدب بحرفية أعلى وأسهمت فى تشكيل الذوق.^(١٤)

إذا تجاهلنا الأسبوعيات التنويرية التى يتكون النقد الأدبي بها من مجموعة من أفضل التوصيات المتعلقة بالقراءة أو "إرشادات أساسية فى فن الشعر"،^(١٥) فكان جوتشيد للمرة الثانية هو من استطاع أن يؤسس الصحافة النقدية والنقد العلمى بألمانيا. وحين اعتزل عام ١٧٦٢ استطاع أن ينظر بفخر إلى ما استطاع تحقيقه على مدار خمسة وثلاثين عاما: استطاع أن يؤسس ما لا يقل عن خمس صحف وأسهم فى إنشاء عدد آخر. ويعتبر بحثه إسهامات فى التاريخ التحليلي للغة الألمانية والشعر والفصاحة (١٧٣٢-١٧٤٤) امتدادا للممارسة النقدية ونشرا للأسلوب الشعري بكتابه فن نقد الشعر. وكما أشرنا فإن أسلوبه الشعري التنظيمي وأحكامه المتضمنة كانت مهمة فى تطور النظرية الأدبية خلال المرحلة المبكرة لمذهب التنوير الفكرى، فتمت متشددة فى العقيدة بشكل متزايد ثم أصبحت مهمة بعد عام ١٧٥٠ مع ظهور الأسلوب الشعري الجديد.

ظهر لسينج لأول مرة فى مجال المسرح كناقد عام ١٧٤٨، وسرعان ما عرفت عنه القدرة الفائقة على الحكم. وبين التشدد فى العقيدة المتمثلة فى مبادئ أرسطو من جانب واستجابة القارئ لعلم الجمال من جانب آخر، استطاع أن يطور شكلا جديدا للنقد، ففرق فى

P. Raabe, "Die Zeitschrift als Medium der Aufklärung", in *Wolfenbuttlar Studien zur Aufklärung*, I (1974) pp. 99ff.

Prutz, *Geschichte*. P.7.(١٢)

Kiesel and Munch, *Gesellschaft*. P. 165. (١٤)

Martens, *Die Botschaft*. P. 443. (١٥)

مقدمة كتابه *Laokoon* بين ثلاث استجابات للأدب: استجابة "المتلقى" الذي يستمتع بالفن، واستجابة "الفيلسوف" الذي يشرح شروط المتعة، واستجابة "مقيم العمل الأدبي" أو "الناقد" الذي يدعم استجابته العاطفية بالعقل.^(١٦) ليس الناقد بالمشرع أو واضع النظام بالنسبة للشاعر (كما كان جوتشيد)، فهو يتوسط فقط بين العمل الأدبي والجمهور. إنه يحكم على تحقيق الشعر لتأثيره من خلال نوعه الأدبي، وبذلك يكون بمثابة الداعية والمعلم بالنسبة للامة. كان لسينج كناق دومًا على دراية بأنه يتحدث أمام جمع من العامة، مما أضفى على أسلوبه بعدًا بلاغيًا وحواريًا وجدليًا في بعض الأحيان. يجادل كقارئ من أجل القارئ ومع القارئ من خلال محاولته شرح استجابة القارئ العاطفية للمبادئ الشعرية. عندما بدأ في نشر رسائل فيما ظهر مؤخرًا من الأدب (١٧٥٩) بمساعدة موسز مندلسون وفريدريك نيكولاى، قدم تلك المجموعة من المقالات النقدية في صورة مجموعة من الرسائل إلى ضابط فاضل جرح خلال حرب السنوات السبع. كان ذلك الشكل الحوارى ملائمًا لخيال المخاطب، مسبغًا على تلك المقالات النقدية نغمة حوارية مألوفة. كان ذلك صحيحًا بالنسبة لمعظم أجزاء مجلة لينسج *Hamburgische Dramaturgie* (التي تعتبر جريدة مسرحية)؛ ففي موجزها ما دعا العامة إلى المشاركة في تحسين المسرح الألماني: "يجب ألا يذهب صوت الجمهور غير مسموع، يجب أن نسمع لحكمه مع الرضوخ له". لكن ظل الجمهور المثالي الذي طالما حلم به فى همبرج صامتًا، كما خيب أمله أيضا ذلك الجمهور الحقيقى الذى طالما تحدث إليه.

كان ما بين جنابات همبرج مميّزا حقًا عام ١٧٦٨، وبالتحديد استقطاب جمهور الأدباء فى صفة متعلمة وجمهور عريض، وقد أصبح ذلك واضحًا بالقرب من نهاية القرن. علاوة على ذلك، تشبث زعماء حركة التنوير الفكرى بالفكرة التى تذهب إلى إمكانية توجيه وتعليم وتوسيع جمهور العامة من القراء فقط من خلال النقد. ويبدو مشروع فريدريك نيكولاى الخاص بمجلة نقد الإنتاج الأدبى السنوى مثالا جليًا. كان اسمها *Allgemeine Deutsche Bibliothek* عام ١٧٦٢ ثم استمرت بعد ذلك بعنوان *NADB* فى الفترة بين (١٧٩٣-١٨٠٦). عاش نيكولاى، الذى ظل محررًا وناشرًا لتلك الدورية لمدة أربعين عامًا، لأجل مذهب التنوير الفكرى. ومع حلول عام ١٧٦٩ واصلت المجلة مقدرتها على مسابقة الإنتاج السنوى للكتاب، وبمرور السنين تحركت ببطء فاقدة الأمل نحو سوق للكتاب أخذ فى الاتساع بشكل مستمر. وأثبتت المثالية - التى يدعو إليها مذهب التنوير الفكرى الرامى إلى جمهور متجانس يمكن هدايته من خلال النقد - أنها ليست أكثر من وهم.

وفى نهاية *Hamburgische Dramaturgie* لم يهاجم لسينج الجمهور الكسول الذى أعد بشكل خاطئ من أجل مسرح قومى فقط، بل أيضا هاجم الجيل الجديد من النقاد الذى بدا كأنه يمحو النقد تحت شعار ما يسمى بـ "الإبداع". والأدهى من ذلك أن هؤلاء النقاد اعتبروا أنفسهم مبدعين أو على الأقل على درجة سواء مع المبدعين. وفيما يتعلق بحالة يوهان جوتفريد هردر، فقد أخذ هذا التحول فى النقد شكل الحوار غير المباشر مع لسينج، كما روج لذلك كتابه أجزاء من الحديث حول الأدب الألماني الحديث الذى صدر عام ١٧٦٧.

وكما يشير العنوان الفرعى كان ذلك العمل عبارة عن ملحق إضافى إلى رسالة حول موضوعات فى الأدب الحديث. تحدث هردر عن دور الناقد كخادم للقارئ والكاتب والأدب، وبنى تعريفه للناقد فيما يتصل بالقارئ على الجماليات الحسية ذات التأثير، وأمل فى إرشاد القارئ إلى قراءة أفضل. أعلن أن "المقيم الجيد للفن" يلعب دور الخادم والصديق بالنسبة للشاعر مناقضاً بذلك - وبشكل صريح - مذهب التنوير الفكرى، ويبدو أن ذلك لم يخطر أبداً على بال لسينج، أن "يفكر دائماً مع ومن أجل المؤلف"، أو حتى "أن يضع نفسه فى ذهن المؤلف ويقرأ ما بداخله".^(١٧) كان توجه لسينج النقدى تحليلياً وجدلياً بشكل كبير بالنسبة لذوق هردر، فأثر النقد الإبداعي الإيجابي الذى يهدف إلى فهم القصد الأمثل الذى يبغيه المؤلف من عمله. وتبدو المقالات التى كتبها هردر وجوته الصغير حول شكسبير أمثلة على ذلك النوع من النقد، فقد أراد هردر أن يكون بمثابة المفسر والمتحمس لشكسبير.

فى مقالاته النقدية الشهيرة حول قصائد برجر عام ١٧٩١ لم يرفض شيلر فقط مفهوم كل من بيرجر وهردر عن "الشعبية" كوسيلة لرأب الصدع بين ثقافة النبلاء والثقافة الشعبية من القاع، بل اعتزل أيضاً فكرة الجمهور المتجانس، تلك الفكرة المثالية بمذهب التنوير الفكرى. لم يتحدث بالنيابة عن الجمهور العام، وبالتأكيد لم يتحدث إلى الناس، بل إلى صفوة متقفة، لابد أن ترتقى بالناس إلى مستواها بشكل مقبول. دافع شيلر عن القيمة المطلقة للفن كما يستحسنها الجمهور المثالى. وعرف توجهه الجمالى فى النقد الفن بكونه مستقلاً عن الذوق العام والاهتمامات المعاصرة أيضاً. يقف الناقد وظهره للجمهور مؤدياً حوار النقد بين صفوة من الأدبيين.

أصبحت مجلة *The Horae* التى يصدرها شيلر المجلة الخاصة بالجمعية الأدبية التى أخذ فى الحشد لها. ومن منطلق النشرة التمهيدية التى تعتبر بمثابة البيان الرسمى لمبادئ

كلاسيكية فيمار، يمكننا القول إن الأساسيات التي استندت إليها الجريدة أرادت أن تكون أكثر من مجرد مؤثرات مؤقتة، مدافعة عن "مثاليات البشرية المهذبة"، وأن تكون كافية "لتوحيد العالم المقسم سياسيا تحت علم الحقيقة والجمال".^(١٨) تضمنت التربية الجمالية بالمجلة أفكارا فلسفية في الفن، وكذا نماذج من الشعر، وعزم شيلر على "توحيد الجمهور المشتت" على طريقته الخاصة، وكان لابد من أن يكون ذوق الصفوة الأدبية هو النموذج المحتذى بين كل الأوساط القارئة. وعلى الرغم من حسن نواياه، ثبت عدم مقدرة شيلر على رأب الصدع بين المجتمع الأدبي والجمهور المثقف. وعلى الرغم من نصيحة ناشره السيد كوتا بأن يضع في اعتباره "القارئ العادي" أيضا، فقد تشبث بمنهجه الجمالي.

عكس ظهور ذلك النوع من النقد التغيرات التي طرأت على النظرية الأدبية منذ جوتشيد حتى جوته، التي شكلت تاريخ النقد في ألمانيا القرن الثامن عشر. وبدلا من إعادة قص قصة سبق سردها مرارا في التاريخ الأدبي، سنركز على ظهور بعض المفاهيم الأساسية في ذلك الوقت مثل العملية الإبداعية ومحاكاة الفن ووظيفة الأدب.^(١٩)

-٣-

كانت "محاكاة الطبيعة" الموضوع الرئيسي في النظرية الكلاسيكية الحديثة في الأدب. وعلى الرغم من ذلك، فقد مفهوم المحاكاة قوته تدريجيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وكما رأى رينيه ويليك، فإن ذلك الانهيار قد حدث نتيجة التحول إلى التأثير العاطفي للفن من جانب والتأكيد المتزايد على تعبير الفنان عن ذاته من جانب آخر.^(٢٠)

بالنسبة لجوتشيد كانت محاكاة الطبيعة من المبادئ الرئيسية للأدب، فهي "الروح الكامنة للشعر" كما أوضح في العنوان الفرعي لكتابه فن نقد الشعر، وفرق بين ثلاثة ألوان من المحاكاة: المحاكاة البسيطة للطبيعة أو أشياء منها، وهي "الصور الشعرية" كما يسميها، والتمثيل التصويري للحركة على خشبة المسرح، ويتمثل أعقد أشكاله في المحاكاة الشعرية، والخرافة أو "سرد حقيقة أخلاقية مفيدة".^(٢١) وعلى الرغم من كون الخرافة خيالية، أو "حدثا

Schiller, *Sämtliche Werke*, ed. G. Fricke and H. G. Gopfert (Munch, 1960), V. p. 870. (١٨)

(١٩) لمزيد من السرد التاريخي المفصل حول نظرية الأدب الألمانية خلال تلك الفترة انظر (Wellek, *History*, I. pp. 144-256.

Wellek, *History*, I. p. 25. (٢٠)

Gottsched, *Critische Dichtkunst*. P. 150. (٢١)

ممكنا تحت ظروف معينة"، فلابد من أن تكون محتملة أيضا. وبما أن الطبيعة منظمة طبقا لقوانين المنطق، فشرط الاحتمالية الشعرية أن نقيم نوعا من التماثل بين الخيال والواقع، فالاحتمالية من أجل التربية الأخلاقية أكثر أهمية من التتكر البيئي بمعناه المجرد. ويضع مذهب جوتشيد العقلاني العراقي أمام الإلهام الشعري حاجبا بذلك الخيال والإبداع عن الرؤية. وبشكل مغاير، وفيما بعد عارض النقاد السويسريون مثل بودمر وبريتنجر تنظيم جوتشيد الدقيق لفن الشعر، فذهبوا إلى الدفاع عن التصوير الشعري ومتع الخيال وتصوير خوارق الطبيعة. واعتقدوا أنه كلما كانت محاكاة الأدب للصور عن قرب كان الوصول إلى الكمال سهلا، واتباعا لقول هوراس "عليك بالصور الشعرية"، عملوا على نشر "الشعر المتعلق بالرسوم" منذ عام ١٧٢١ في جريدتهم حوارات الرسامين بعنوانها المعبر. كلا النوعين من الفن له نفس الهدف ويتشابه تأثيره: إنهما يصوران أشياء ليس لها وجود كما لو كانت فعلا حاضرة، ويستحذان علينا كما لو كنا نكتشف الطبيعة نفسها. يحرك التمثيل الشعري للواقع نفس الاستجابة العاطفية للطبيعة من خلال الصورة الشعرية، لذلك لابد أن تكون الصور الشعرية قوية وملهبة للمشاعر مستخدمة لغة حسية استعارية. والقلب والمشاعر هما الحكم على كل ما هو جميل وتعطى الأولوية لاستجابة القارئ أكثر من الوصايا المعيارية لفن الشعر. وفيما يتعلق بمحاكاة الطبيعة، تظل الرموز الطبيعية للرسوم هي الأقوى مقارنة بالرموز الكيفية الخاصة باللغة. وكانت تلك نقطة الخلل في نظرية النقاد السويسريين التي انتقدوها لسينج.

حدد جوتشيد منطقة الشعر بشدة بتقييده له بقانون العقل ومفهوم الاحتمالية: "التشابه بين الأحداث الخيالية وتلك التي تحدث في الحياة الواقعية". وبرر ذلك المبدأ من خلال أرسطو الذي كتب في الفصل التاسع من كتابه فن الشعر مفرقا بين الحقائق التاريخية والشعرية من خلال التفرقة بين الواقعي والمحمّل والممكن: "ليست وظيفة الشاعر أن يسرد ما حدث بل الأشياء التي يمكن أن تحدث، بمعنى آخر الأحداث الممكنة الحدوث وفقا لاحتمالية وما تقتضيه الضرورة".^(٢٢) أصبح قانون الاحتمالية بالنسبة لجوتشيد بمثابة المقياس المعياري لعالم الشعر وقصر الأدب إلى مجرد محاكاة الواقع المؤلف. كان مبدأ الإمكانية الشعرية التي تعمل على تبرير الخيال ضد الواقع ضمن الأشياء التي تجاهلها أو أغفلها، فقد أراد تقليص الخيال الذي يتجاوز الواقع اليومي، وأطلق العنان للخيال المبدع، وعمل على استكشاف ليس فقط مجرد العوالم المحتملة بل تلك العوالم الممكنة أيضا. سار كل من بودمر وبريتنجر في ذلك

الطريق بشيء من الحذر، على الرغم من أنهما يبديان مزيداً من التطلع إلى عالم خيالي أكثر من ذلك العالم الواقعي، إلى "الممكن المحتمل" أكثر من "المحتمل فقط": "حقيقة يلجأ الشعر إلى اقتباس مادة المحاكاة من الممكن لا من الواقع الحقيقي".^(٢٣) لم تعد تبرز كتاباتهم الداعمة لمفهوم المحاكاة الشعرية غير المقيدة بالتفسير المحدود لمفهوم "محاكاة الطبيعة"، مخيلتها أمام محكمة الواقع. عندما تكون الحقيقة التي مؤداها أن الخيال يتمتع بالسلطة الكافية لمحاكاة الأشياء أو حتى الأحداث غير الواقعية، يتضمن الشعر تلك الأشياء الرائعة والمدهشة وحتى الخرافية. إذا ما كان جوتشيد ليدرك الرغبة في ما هو جديد وما لم يسمع عنه الذي يعتبر "أصل كل الخوارق"، ولم يكن النقاش حول "ذلك الرائع" بين ليبزج وزيورخ ليصل إلى تلك السخونة. لا تتبع المتعة في الشعر من معيار أقل من ذلك الشيء الذي بمقدوره أن يتعدى ذلك الروتين اليومي المتعب. كان الخيال حراً في استخدام الخرافات القديمة وكذا الخرافات المسيحية (كما فعل كل من دانتي وميلتون) وأيضاً "كل ما هو غير كوني" (كما فعل ليبزج). لا يسمح امتداد مفهوم الخيال إلى العوالم الممكنة للشاعر كي يصور ما هو خفي في هذا العالم، ولم يصبح حقيقة بعد فقط، لكن أيضاً يمكنه التطلع إلى العالم المثالي الذي يبغيه الشعر، والذي يتحدى العالم الحقيقي من خلال مواجهته بقوة الكامنة بالقوة لا بالفعل. استطاع بودمر وبريتنجر أن يخطيا القيود الضيقة لمحاكاة الطبيعة من خلال الدفاع عن قوة الخيال، وتفعيل الملكة الإبداعية لدى الشعراء.

مثل لسينج بداية حقبة جديدة في النقد والنظرية الأدبية. تخلص عن الفكر الأرسطي المتشدد والأسلوب الشعري المتمسك بالقواعد، منشأ بذلك نظرية أدبية جديدة أنصفت بشكل متساوٍ كل من مبادئ الفن والاستجابة العاطفية لدى الجمهور. كناقذ في بداياته، تأثر بمبدأ باتو في محاكاة الطبيعة الجميلة التي ناصرها في مقالاته النقدية حول الترجمة الألمانية لعمل باتو عام ١٧٥١، لكن سرعان ما انتابته الشكوك حول إمكانية ترجمة ذلك المفهوم ترجمة عالمية، حيث بدا أنه لا يتعدى أكثر من مجرد نصح وإه. وبعد سنوات من التطور خلال كل كتاباته كناقذ يمارس النقد استطاع أن يجد حله الخاص به لكل المشاكل المتعلقة بنظرية المحاكاة من خلال كتابه قيود الرسم والشعر *Laokoon* عام ١٧٦٦.

يستخدم الشعر والرسم علامات مختلفة تماماً، فيستعمل الرسم أشكالاً وألواناً في مساحات الفراغ، في حين ينطلق الشعر بالأصوات من خلال الزمن. "إن الأجسام ذات الخواص المرئية هي الموضوع القريب للرسم. في حين أن الأفعال هي الموضوع القريب

للشعر.^(٢٤) الشعر شيء عارض، يحاكي الأفعال في تسلسل زائل مؤقت، بينما يستطيع الرسم أن يستخدم لحظة منفردة من حدث ما في مساحة فارغة. الرسم مقيد بالمساحة الفارغة وعليه أن يختار أكثر اللحظات تعبيراً لمحاكاته لأي من الأحداث، أما الشعر فمقيد في تصويره وعرضه للصور المرئية، لكنه يستطيع أن يحاكي الأحداث من خلال الزمن. وبذلك تكون المحاكاة البسيطة للطبيعة المسيطرة على الرسام، بينما نجد الشاعر قد رفع عن كاهله عبء الوصف. وهكذا لم يقرر لسينج فقط قيود وحدود الفنون المرئية (وأيضا تلك الخاصة بالشعر على أقل المستويات)، بل أيضا حرر الشعر من تبعيته للرسم، فعكس النموذج القديم وأعلن أن الشعر هو "الشكل الأشمل للفن"، الأقدر على تصوير المواقف والدوافع والمشاعر ورغبات الشخصيات المشتركة في حدث ما. كان لسينج مفهوم شامل عام حول الأدب أكثر من مفهومه عن الفنون الجميلة، وفي بحثه (وعلى الرغم من الكثير من الاستطرادات القديمة) استطاع بالفعل أن يتوسع بالأفق الأدبي بشكل ملحوظ. أصبح مبدأ هوراس "عليك بالتصوير الشعري" مهجورا، وحلت "محاكاة الطبيعة البشرية" والأوضاع الاجتماعية محل "الرسم الشعري"، وفيما يختص بالتأثير، أصبحت الدراما النوع الأدبي المميز.

ليس ضروريا أن نستشهد بالهجوم الشهير لسينج على جوتشيد في رسالته السابعة عشر رسالة حول الأدب عام ١٧٥٩، حتى يتسنى لنا أن ندرك إلى أي مدى اعتمد على مبدأ الكلاسيكية الحديثة لجوتشيد. وعلى الرغم من ذلك ظل متمسكا بالمبادئ الأرسطية. انتقد المحاكاة البسيطة للطبيعة في الأدب، لكنه تمسك وبشكل أساسي بمبدأ تمثيل الطبيعة، وانتقد أي نوع من التقيد الحرفي بالقواعد، لكنه لم يرفض أيها منها. ولم يكذب يتحرر من تفسير أرسطو المتشدد حتى ظهر جيل جديد من الكتاب تمرد على مبادئه. عرفوا فيما يسمى بحركة العاصفة والقذف، واعتبر لسينج تلك الثورة مجرد "جيشان جديد للذوق" يهدد كل القواعد الفنية.

وكما سبق الإشارة إلى مواقفهم، فلا عجب من ثورة هؤلاء الكتاب وتمردهم ضد مبادئ أرسطو ومذهب براتو في محاكاة الطبيعة الجميلة. وإننا لنرى كيف جاء جاكوب مايكل رينهولد لنز ليرفض وببساطة أن يضع وقته في تصوير الجمال المثالي لأنه يقدر الرسام المميز، وإن كان كاريكاتوريا، عن الشخص الموهل في المثاليات غافلا حقيقة الأمور.^(٢٥)

Lessing, *Gesammelte Werke*, V. p. 10. (٢٤)

J. M. R. Lenz, *Werke und Schriften*, ed. B. Titel and H. Haug (Stuttgart, 1966), I. p. 342. (٢٥)

وفى مقالته النقدية حول كتاب يوهان جورج سولزر النظرية العامة للفنون الجميلة عام ١٧٧١ شكك جوته فى مقدرة أى شخص على تعلم مبادئها فيما عدا إذا كان "تلميذاً يبتغى كتاباً أولياً". كتب: "توصل سولزر إلى نتائج من الطبيعة حول الفن تجعل من محاكاة الطبيعة شيئاً تافهاً إلى حد مجرد تجميل للأشياء".^(٢٦) لم تستطع الأمثلة الخاصة بالرسام اليونانى زوكسيس، الذى كان من المفترض أن تعيد طيوره النقر من جديد أو تلك الأمثلة الخاصة بمبدأ أرسطو تمثيل الطبيعة. كتب لenz "إن ما يطلقه هؤلاء السادة على الطبيعة لا شىء سوى الطبيعة المشوهة".^(٢٧) كانت تلك الطبيعة تعنى بالنسبة له الطباعية (كون الشىء طبيعياً) وكذا النزعة الطبيعية؛ ففى مسرحياته لم يرفض فقط تلك المحاكاة التقليدية للطبيعة، لكن كل القواعد والوحدات والاحتمالية ونقاء النوع. وفى المقابل هدف إلى رسم المجتمع الإنسانى ومنظور نوعى للحياة البرجوازية الصغيرة، مدعياً أنه كلما كانت الأوضاع الحقيقية فى الحياة الاجتماعية سيئة ومدعاة للاكتئاب والإحباط لا يمكن أن يكون مجرد تصويرها شيئاً مبهجاً. سبقت ومهدت النزعة الطبيعية لحركة العاصفة والكفz التى لم تعد مندرجة تحت مبدأ محاكاة الطبيعة بالتالى لواقعية القرن التاسع عشر.

استمر مبدأ المحاكاة فى التغير بشكل كبير خلال السبعينيات من القرن الثامن عشر؛ فلم يشر المؤلفون الجدد إلى تمثيل الطبيعة ولكن إلى العملية الإبداعية لكونها مشابهة للطبيعة. كانت الطبيعة مرجعاً، وإن لم يكن الوحيد، لإبداع الفن وفقاً لقوانين الكون الطبيعية. وكما رأى هرذر، لم يعد الشعر مجرد محاكاة للطبيعة، لكن محاكاة للإبداع الذى يطلق عليه الألوهية. أصبح الشاعر بمثابة الخالق الثانى،^(٢٨) ولم يعد المبدع بحاجة إلى القواعد والأمثلة، فهو يستطيع إبداع أعماله تلقائياً من وحى خياله. ويمكن إرجاع تلك النظرية، "نظرية المبدع" التى لم تكن أصيلة تماماً، إلى فكرة "نشوء الشعر" القديمة. أعطاها شافتسبرى فى القرن الثامن عشر معناها الحديث عندما وصف الشاعر بكونه "الصانع الثانى". استهل إدوارد يونج النزعة التوكيدية على المبدع الأصلى فى ألمانيا فى تأملات حول المؤلف الأصلى (١٧٥٩)، عندما أعلن تحرر الشاعر من الأثر والتعلم والقواعد، فالمبدع يمتلك فى داخله كل ما يحتاجه، ويستطيع أن ينتج فناً من خلال العملية الإبداعية الشبيهة بالطبيعة، ويعد ذلك الكتاب بمثابة

Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahre 1772, ed. W. Scherer (Heilbronn, 1883). P. 665. (٢٦)

Lenz, Werke und Schriften. I. pp. 336f. (٢٧)

Herder Samtliche Werke, XII. P. 7. (٢٨)

المؤسس لحركة المبدع في ألمانيا التي انتشرت خلال السبعينيات من القرن الثامن عشر، والتي أسهمت في نهضة علم الجمال في ألمانيا.

أصبح بروميثيوس الخرافة أكثر قوة لذلك الجيل، وكانت ترنيمة جونه لذلك الصنم تعد بمثابة التعبير الخالص عن النفس التأكيدية والمستقلة التي تحتج ضد إساءة استخدام القوة. عندما ربط جوتفريد أوجست برجر بين حرية الفكر والصحافة وأفعال بروميثيوس كان احتجاجه سياسياً بحتاً، وأصبح بروميثيوس رمزاً للتحرر البرجوازي. كان ذلك دلالة على التطور المتلاحق للأدب والنظرية الألمانية تحت ظلال الثورة الفرنسية، ويمكن قراءة نظرية فيمار الكلاسيكية الأدبية على أنها استجابة لذلك الحدث السياسي: انفصل الفن عن الحياة وعلم الجمال عن السياسة، كل ذلك من أجل إنقاذ الفن من ظروف يائسة خالية من الأمل كانت سائدة على مستوى الدولة والمجتمع آنذاك، ومن أجل الحفاظ على أمل التطلع إلى مستقبل أفضل. كانت نظرية شيلر الجمالية ذات بعد مثالي، بينما كانت نظرية جوته الرامية إلى التمثيل الطبيعي ذات ميول واقعية.

من خلال عمله السردي الشعر والحقيقة، أوضح جوته مدى تأثير كتاب لسينج *Laokoon* على جيله: بطل تماماً مبدأ الصورة الشعرية الذي ظل مفهوماً بشكل خاطئ لفترة طويلة من الزمن، وفي نفس الوقت ظهر الفرق بين الفنون التصويرية والبلاغية بشكل واضح.^(٢٩) دمج جوته النتائج التي توصل إليها لسينج من خلال بحثه داخل نظريته الأدبية والشاهد على ذلك مقالته القصيرة التي صدرت عام ١٧٨٩ بعنوان المحاكاة البسيطة للطبيعة: الأسلوب والكيفية، واحتوت على آراء جوته حول مشكلة تمثيل الطبيعة، وتوقع مسبقاً البرنامج الجمالي لكلاسيكية فيمار.

استخدم جوته مفهومين أوليين، مبسطين نظريات تمثيل الطبيعة القديمة، وشكل مفهومه للأسلوب مفهومًا جديدًا صادقًا، فالمحاكاة البسيطة للطبيعة تقيد الفنان في أجسام محددة بالطبيعة الجامدة هي التي يحاكيها بشيء من الدقة المفرطة أملاً بذلك إنتاج صور لحيوات مماثلة أو مناظر طبيعية مشابهة. انتقد جوته "الفن التصويري" الذي يزاوج صوراً طبيعية دون الإضافة إليها، مما يفقد تلك الأعمال الفنية عنصر الحقيقة في الفن الذي يختفي وراء "مظهر جميل". وعلى الرغم من وجود دلالات سلبية لمصطلح "الأسلوب المتكلف" خلال القرن الثامن عشر، استخدم جوته ذلك المفهوم بشكل جيد، ولخص بطريقة إرشادية كل ما له

علاقة بالجانب الذاتي للعملية الإبداعية، مثل المهارة الإبداعية والخيال والإبداع. تعنى المحاكاة بشكل متكلف إنتاج أعمال خيالية دون أن نستشعر الطبيعة ذاتها بداخلها. يخلق الفنان عالمه الخاص، راجيا التعبير عما حرك روحه بأسلوبه الخاص، ولا بد أن يخضع ذلك التعبير المميز عن الخبرة العاطفية الذاتية لكلية وشمولية ذلك العمل الأدبي. ويكمن الخطر وراء تلك الطريقة الأدبية في ميلها لفقد شكل الطبيعة كلية واللعب فقط مع المادة، وفي تلك الحالة يصبح الأسلوب المتكلف فارغا وعرديم المعنى.

الأسلوب بالنسبة لجوته مثال مصغر للأدب، يكمن في عمق الأساس المعرفي لبواطن الأمور، وفي كل شيء يتسنى لنا معرفته من الأدب في شكله المرئي والمحسوس. يعتمد الفن على الفهم العميق للطبيعة، فقد أبدع بأسلوب متشابه مع المنتجات الطبيعية ووفقا لقوانين الطبيعة. ومن خلال الدراسة المتعمقة والمتأنية لتلك الأشياء ذاتها يستطيع الفنان أن يتوصل لمعرفة أكيدة حول ماهية الأشياء وطريقة وجودها، فيستطيع تصويرها في أشكالها الخالصة والمثلى. يحو الفن العظيم كل شيء جائر أو عرضي أو حتى فردي في سبيل كل ما هو مألوف وكوني، فتظهر "بواطن الأشياء". وليس مصادفة أن يتجه جوته إلى ذلك الرأي بعد عودته من إيطاليا، حيث تعرف هناك على المثالية الكلاسيكية ومثالية الفن القديم. وكان تعرضه لفن النحت الإغريقي، مسترشدا بكتابات ونكلمان، بلا شك هو القاعدة التي انطلق منها مفهومه عن الأسلوب، بينما كان بحثه التجريبي بمثابة الموجد لأساس نظرية المعرفة.

وعلى الرغم من استمرار جوته في الاختلاف مع شيلر بعد عودته من إيطاليا، ظل الاثنان متفقين حول موضوعات الفن الجوهرية. في واحدة من رسائله إلى كريستيان جوتفريد كورنر عمد شيلر إلى تعريف "الأسلوب" كواحد من أساسيات الفنون الجميلة: "إنه السمو فوق كل ما هو عرضي وكوني وضروري".^(٣٠) وبعد سنوات وضع تأثير شيلر عندما عرف جوته "الأسلوب" كـ "تصوير مثالي إبداعي". وبالتالي يعتبر الأسلوب كـ "طريقة خاصة" للفن العظيم بمثابة الأساس لنوع الفن الرمزي النابع من كلاسيكية فيمار. اتفق الشاعران على أن الأمور الفكرية والروحانية تبلغ التعبير في شكل التصوير الرمزي دون تقليصها إلى مجرد المفاهيم. وبذلك يختلف قانون الأدب في الطبيعة بالنسبة لجوته عن توجه شيلر الذي يرى أنه مشروع فكرة من وإلى الطبيعة. افترض مفهوم جوته عن التصوير الرمزي معرفة سابقة ترتبط بماهية الشيء، وهي الضرورة الجمالية التي تقتضى من الفنان أن يجعل "بواطن الأشياء" تبدو بشفاافية من خلال عرضه للطبيعة. وفي واحدة من تعريفاته

للفن الرمزى فى كتابه مواعظ وتأملات كتب جوته: "إنها طبيعة الشعر التى تعبر عن الخاص دون التفكير فى العام، لكن كل من يفهم الخاص بوضوح يستقبل العام فى الوقت ذاته دون الالتفات إليه أو تجاهله لوقت آخر".^(٣١) يبدو مفهوم جوته عن التصوير الرمزى للطبيعة خاصا وموضوعيا، لكن يجعل ذلك الشئ الذى ليس من السهل الإمساك به لما لرموزه من غموض شيئا لحظيا لا يمكن وصفه بالكلمات. أصبح ذلك الشكل الرمزى الجديد بالنسبة له "لغة البشرية"، التى تسمح للفنان أن يسمو بنفسه فوق القيود الضيقة التى يفرضها الواقع من أجل تصوير "الإنسان الخالص".

توافق مفهوم جوته عن التصوير الرمزى للطبيعة مع مكانته التظهيرية، التى تكمن بين مفاهيم المحاكاة التمثيلية للطبيعة والواقعية، وتهكم على كليهما: المحاكاة المهجورة، وذلك التقليد الأعمى للواقع. عاد مرة أخرى عام ١٧٩٨ فى مقدمته لجريدته الأدبية *Die Propylaen* (أو الدهاليز) إلى التفريق بين الطبيعة والفن، لكنه على العكس من مقاله عام ١٧٨٩ حدد الفاصل بينهما بشكل أكثر تأكيدا: المطلب الأساسى للفنان أن يكون دوما ملتزما بالطبيعة، دارسا ومحاكيا لها. ويؤكد أيضا أن "هناك فجوة عظيمة تفصل بين الطبيعة والفن". لم يعد قانعا مكتفيا بالبديهة التى تذهب إلى "المحاكاة البسيطة للطبيعة" التى أبدى فى يوم من الأيام رضاه عنها، فعاشق الفن الفطرى الذى يستمتع "بالفن كما لو كان من صنع الطبيعة" يسمح لنفسه بالانقياد إلى الخديعة كـ "العصافير الحقيقية التى تهرب إلى نبات الكرز المرسوم"، بينما يعلم العارف أن "الحقيقى فى الفن والحقيقى بطبيعته شيان مختلفان تماما". وعلى الرغم من كون الفنان مقيدا بالطبيعة والواقع فإن العمل الفنى كـ "منتج للروح الإنسانية" يذهب بعيدا عن الطبيعة. إن المحاكاة البسيطة للطبيعة تنقاد فى أحسن صورها إلى وصف سطحي للمظاهر، بينما يتعدى الفن الحقيقى الصادق حدود الطبيعة مضفيا عليها من العمق والرمز ما يشاء. أتت عبارة جوته فى أواخر القرن الثامن عشر لتحدد حدود محاكاة الطبيعة التقليدية وبداية نظرية التمثيل الطبيعى التى أشارت إلى واقعية القرن التاسع عشر.

كان شيلر أول من استخدم مصطلح "الواقعية" فى ألمانيا؛ وفى رسالة أرسلها إلى جوته عام ١٧٩٨ عمد إلى وصف الغرابة فى الأدب الفرنسى كما يلي: "لا غبار على كونهم واقعيين أكثر من مثاليين، لكن أستطيع أن أقرر وبشكل نهائى أن الواقعية لا يمكن أن تصنع

شاعراً^(٣٢). فعلى سبيل المثال دافع في مقدمة آخر مسرحياته عروس مسينا *The Bride of Messina* عن استخدامه لفكرة الكورس الكلاسيكية من منطلق أنها "تنقل العالم الحديث إلى العالم الشعري القديم"، وأعلن "الحرب على مذهب النزعة الطبيعية في الفن".^(٣٣) وتحت تأثير جوته استطاع شيلر أن يتجاوز "امتعاضه المؤقت للواقعية"، فاكشف إمكانياتها الجمالية. وتعد مسرحية *Wallenstein* مثالا جليا لذلك؛ حيث أراد أن يصور البطل كـ "شخصية واقعية أصيلة"، فقرر شيلر ألا "يختار شيئا سوى المادة التاريخية" التي تجعله أقرب ما يكون للواقع، وأن يكبح جماح خياله. وينتهي به الفكر إلى "أنها عملية مختلفة تماما يصور من خلالها الواقعية بشكل مثالي من أجل إدراك المثالي"^(٣٤) على الرغم من ذلك بدت طريقته الإبداعية قريبة من جوته، فصور الواقعية بشكل مثالي، كمادة يجب أن ندخلها إلى الفن من خلال الشكل. ظلت الفجوة بين جوته وشيلر قائمة من جهودهما الرامية لتجاوز تلك الاختلافات، ولنقف على تلك الاختلافات لابد أن نسأل أنفسنا كيف استطاع شيلر أن يعكس الواقع بشكل جمالي، وأن يحل مشكلة التمثيل الطبيعي تاريخيا.

لم يعد التمثيل الطبيعي كما فهم عموما أو كما وصفه شيلر بالمحاكاة "الذليلة" للطبيعة صالحا بالنسبة له. وفي مقالة نقدية حول أشعار مانسون عام ١٧٩٤ زعم، كما فعل لسينج في كتابه *Laokoon*، أن شعر المناظر الطبيعية يمكن نقده إذا نجحت عملية نقل الوصف من خلال الحركة وإذا كان رمز الطبيعة شغافا جليا، ولكي يتم ذلك فإن العملية الرمزية ضرورية حيث إنها تعمل على تغيير الطبيعة الجامدة إلى طبيعة من صنع الإنسان.^(٣٥) يمكن للخيال الرمزي فعل ذلك من خلال طريقتين: إما عن طريق تصوير المشاعر من خلال المؤثرات الإيقاعية أو عن طريق تصوير الأفكار. لكن كيف يمكن تصور الأفكار دون الوقوع في مصيدة التصوير التشبيهي؟ يفترض شيلر أن التشابه موجود بين حركات العقل والمظاهر في الطبيعة، وعندما يكشف الخيال ذلك التشابه يعمل على الربط بين مظهره في الطبيعة وبين فكرة ما، وتنقل تلك العملية الرمزية بالنسبة للشاعر الأشياء الطبيعية كما تشاهد في الأشياء من خلال الإدراك الذاتي لها، فتجعل المنظر متعة جمالية، وبذلك الطريقة يمكن الإشارة إلى فكرة الحرية برموز من الطبيعة. "الجمال عبارة عن الحرية في الشكل"، وذلك من الأشياء

Schiller to Goethe, 27 April 1798. (٣٢)

Schiller, *Samtliche Werke*, II. pp. 819f. (٣٣)

Schiller to Goethe, 5 January 1798. (٣٤)

Schiller, *Samtliche Werke*, V. p. 998. (٣٥)

البديهية التي يقوم عليها فن الشعر لدى شيلر. ورغم أنه علم من خلال كنت أن المعنى الرمزي ليس صفة مميزة للمدركات الطبيعية (كما سبق وأن افترض جوته في رمزية الطبيعة)، لكنه مجرد إدراك ذاتي، فقد رأى أن العملية الرمزية وسيلة ممكنة لتمثيل الأفكار بلغة الطبيعة، وظل شيلر يعتبر شعر المناظر الطبيعية شكلاً متدنياً من الشعر، ورأى أن المحاكاة الفطرية للطبيعة شيء يرتبط فقط وظروف الماضي.

تتمثل النظرية الأدبية التي تشكل الأساس لذلك المنظور في بحث شيلر المعروف حول الشعر الفطري والوجداني (١٧٩٥)، ويعد تعريفاً شخصياً وتاريخياً لوضع شيلر بالنسبة لجوته والعهد القديم. شرع في كتابته بعد مقابلته مع جوته في أغسطس ١٧٩٤، باحثاً القضية الحاسمة بالنسبة له: "ما الوجهة التي يجب على الشاعر في عصرنا وتحت ظروف مماثلة لظروفنا أن يختارها؟" (٣٦) كانت نقطة البداية هي الطبيعة بمعناها المزدوج، تلك الطبيعة الخارجية التي ندركها بشكل حسي من جانب وذلك الإدراك الداخِل للطبيعة كوحدة إنسانية من جانب آخر، فقد انزلت الثقافة الحديثة عن الطبيعة بسبب تطور العقل الأحادي الجانب. كتب شيلر إشارة إلى منظورنا للأشياء البسيطة في الطبيعة: "إنها كما كنا، على الحالة التي يجب علينا أن نكون عليها. كنا الطبيعة كما هي الآن، ولابد أن تعيدنا حضارتنا إلى الطبيعة من خلال العقل والحرية." (٣٧) يتميز "الفطري" كحالة من الإحساس بالقرب من الطبيعة والبساطة، والمثال التاريخي هو العصر الإغريقي القديم، أما "الوجداني" كشكل تأمل وتفكير طويل مطابق للحداثة التي تتميز بالانعزال عن الطبيعة وفقدان الشمولية. "إن إحساسنا بالطبيعة مماثل لتطلع رجل مريض إلى الشفاء والصحة". والشعراء حراس للطبيعة يختلفون من حيث علاقتهم بها: إما أن يكونوا هم الطبيعة أو يبحثون عن الطبيعة المفقودة. الشاعر "الفطري" هو الطبيعة (المبدع الطبيعي)، وما عليه إلا أن يحاكي الطبيعة كي يستثيرنا بتلك الحقيقة الوجدانية، أما الشاعر "الوجداني" الذي فقد الألفة مع الطبيعة فيستثيرنا من خلال الأفكار فقط. إن المشكلة التي تواجه الشاعر في عصرنا الحديث هي بعده عن الطبيعة؛ لذا لابد له أن يتجاوز ويتخلص من ذلك عن طريق الفن، فهو "لم يعد قادراً على الاعتماد على المحاكاة البسيطة للطبيعة، ولابد أن يعمل على التمثيل للمثالي المفقود كي يستطيع أن يعطينا التعبير الكامل عن البشرية". الشعر الفطري هو الفن المقيّد بينما الشعر الوجداني هو الفن المطلق، والشاعر الوجداني في العصر الحديث المنقسم في صراعه مع وفي داخل الحضارة يمكنه

Schiller to Herder, 4 November 1794. (٣٦)

Schiller, *Sämtliche Werke*, V. p. 695. (٣٧)

التفاعل مع التناقض بين المثالى والواقع بشكل ثلاثى، فيمكن لعمله أن يكون تهكميا أو رثائيا أو حتى رعويا. وهكذا يستبدل شيلر التصنيف التقليدى للشعر فيما يتعلق بالنوع بنظرية جديدة لأمزجة شعرية تعكس مواقف متغيرة تجاه الواقع.

بالنسبة للمزاج الرعوى الذى يعتبر أرقى الأساليب الوجدانية يتخيل المثالى فى الماضى أو يتصور فى المستقبل كما لو كان شيئا حقيقيا، فتمثل القصيدة الرعوية "المثالى المتحقق" والتوفيق بين كل المتضادات ولحظة الكمال المثالى. يعود ذلك إلى الوحدة والتوافق والانسجام، الذى يحققه الشعر الوجدانى، ويمكن أن يكون بمثابة نقطة الالتقاء بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى.^(٣٨)

هناك ثلاث وجهات فى نظرية شيلر تشير إلى المستقبل؛ فقد طور أسلوبه الشعرى بشكل مرتبط مع ظاهرة المجتمع الحديث مثل العزلة عن الطبيعة وتقسيم العمل والتخصص، وعمل على استبدال الأشكال الطبيعية القديمة للشعر بأساليب إحساس جديدة أو أشكال إدراكية تقابل الإدراك الحديث للواقع، ولم تضع دراسته للرموز فى الشعر الفطرى والوجدانى تعريفا للأدب الحديث فى مقابل الأدب القديم فقط بل أيضا أرخت للنظرية الأدبية. لم تعد هناك عودة إلى الشعر الفطرى أو إمكانية أن تمثل المحاكاة البسيطة للطبيعة الواقع الحديث، فالشاعر الوجدانى فى العصر الحديث يناضل من أجل شعر تركيبى بمقدوره أن يتخطى الفجوة بين الواقع والمثالى من خلال تمثيل الأفكار. أصبح الشاعر الحارس والراعى للشمولية الإنسانية والانسجام البشرى، ومع مفهوم شيلر المثالى عن الأدب^(٣٩) انتهت المناقشة التى مر عليها قرن من الزمان بين القدماء والمحدثين فى ألمانيا، وأخذت نظرية جديدة فى الشكل والظهور.

-٤-

يمكن تلخيص التغيرات التى حدثت خلال تاريخ النظرية الألمانية فى القرن الثامن عشر بشكل جيد فى ضوء الاستثناءات التى تمتع بها أولئك المنظرون فيما يتعلق بتأثير الأدب على جمهور المتلقين. تمسكت النزعة الكلاسيكية الجديدة بمبدأ هوراس الشهير أن الشعر إما أن يكون مفيدا أو ممتعا، وهى فى الحقيقة نصيحة صحيحة إذا تساوت الحالتان فى الأهمية.

(٣٨) قارن Peter Szondi, 'Das Naïve ist das Sentimentalische', in Szondi. *Lektüre und Lektionen* (Frankfurt, 1973) pp. 47-99.

(٣٩) حول البعد المثالى فى النظرية الأدبية لشيلر، التى أشار إليها ويليك أيضا وإن كان بشكل نقدى (Wellek, A. Gethmann-Seifert, 'Idylle und Utopie', in *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 24 (1980).

وبالنسبة لكثير من النقاد، خدمت المتعة التي تنجم عن الشعر مبدأ الفائدة الأخلاقية والتوجيهية، واعتبر الشعر بشكل عام بمثابة معلم الحكمة والفضيلة، بالنسبة لمن لم يحصلوا على القدر الكافي من التعليم، لتحقيق ذلك بأسلوب آخر. تعامل ذلك النموذج العقلاني الصريح، الذي لم يكن بمقدوره أن يعرف الطبيعة المحددة للمتعة الجمالية، مع حقيقة أن الشعر بمقدوره أن يستثير القارئ أو الجمهور، حيث إنه يحرك نوعا ما من الاستجابة العاطفية. وتفسير تلك الظاهرة — على الأقل فيما يتعلق بالتراجيديا — هو بالضبط مبدأ أرسطو الذي نال الكثير من المناقشة والمعروف باسم "التطهير"، والذي أصبح مزودا بدعامة أخلاقية. أصبح المسرح، الذي يعد بمثابة المثير العاطفي والباعث على المتعة، "صرحا أخلاقيا" في ألمانيا القرن الثامن عشر: فهتم التراجيديا كـ "مدرسة الفضيلة" التي علمت الكثير من الدروس الأخلاقية، أما بالنسبة للكوميديا فعرفت كـ "مدرسة الضحك" التي يمكنها أن تصحح كل الرذائل. خدم كلا النوعين نفس الهدف، كما كان نفس الحال بالنسبة لأنواع أخرى من الشعر تمثلت في النصيح والتوجيه والارتقاء وتنوير الجمهور. وكما هو الحال في المشكلة القائمة في العلاقة بين الطبيعة والواقع، ظل التمييز بين الفن وعلم الأخلاق محط نقاشات ساخنة دامت قرن، وأعان ظهور نظرية الجمال المنظرين على التمييز بين الممتع والجيد والجميل وتحديد وظيفة الأدب بأساليب أخرى.

سائر أوائل المنظرين لمذهب التنوير الفكري في ليبزج، وبشكل أكثر في زيورخ، اتجاهات محققة للشعر، سواء من جانب الإكليزيكيين النقاء الذين لا يجدون فيه سوى مثيرات خطيرة تقود إلى النزعة الآتمة، أو من جانب الأرستقراطيين المغرورين الذين رأوا فيه انحرافا مخربا. وفي زيورخ هاجم القس جوتهارد هيدجر الأدب الدنيوي في كتاب حول ما يسمى بالرواية عام ١٧٩٨، وصف فيه قراءة الروايات بالمتعة عديمة الجدوى الآتمة، لذا لم يكن مستغربا منع مجلس المدينة المترمت لأي إنتاج مسرحي. كان ذلك بسبب ستار من الجهل والعداء الذي دفع المدافعين عن الشعر لتأكيد جدواه التعليمية وقيمتها الأخلاقية، مقللين من تأثيراته الباعثة على السرور. وعلى الرغم من الاختلاف بين المنظرين في ليبزج وزيورخ فيما يتعلق بقوة الخيال والإبداع الرائع، كان هناك نوع ما من الاتفاق على وظيفة الأدب: لابد أن يكون مفيدا وتعليميا وفوق كل شيء باعثا أخلاقيا. أراد جوتشيد أن يضيف على الشعر بعضا مما تتمتع به الفلسفة؛ لذا أكد قيمته الأخلاقية مختصرا إياها إلى التوجيه التعليمي. وبذلك تكون الخرافة، كنوع توجيهي في حد ذاته أو خطة نموذجية لألوان أخرى من الشعر، بمثابة محور الارتكاز التي بنيت عليها نظريته. وما إذا كان يتحدث عن محاكاة الطبيعة أو الألوان الشعرية، فإن الضروري بالنسبة له الحكاية الخيالية كوسيلة للوصول إلى الهدف الأخلاقي. كانت أساليبه الشعرية الملزمة بالقواعد معروفة بخاصيتها الملزمة

بالقواعد: "بداية يجب علينا أن نختار الحكمة الأخلاقية التعليمية التي ترسي الأساس للقصيدة بأكملها، ثم نعد إلى اختلاق حدث عام يظهر خلاله حدث ما يروج بشكل مقنع لتلك الحكمة".^(٤٠) الهدف وراء التراجيديا والكوميديا مجرد "إرشاد الجمهور من خلال بعض الأمثلة التي تحمل الفضيلة والرذيلة على حد سواء". تعمل المأساة على تطهير الجمهور من شروره التي تقدم بشكل واضح على خشبة المسرح، وفي الوقت نفسه تعرض الكوميديا حماقاتهم من خلال التهكم، لكن يبدو ذلك النهج التوجيهي إلى الأدب أخلاقيا ومفرطا في التبسيط إذا ما طبق على الأعمال الكلاسيكية القديمة. اختصر جوتشيد مأساة أوديب إلى مجرد درس أخلاقي: "يعاقب الله الإنسان على الذنوب التي لم يرتكبها بشكل متعمد". ويرى بودمر في مأساة أنتيجون مجرد تحذير ضد "التمرد على الحكام".^(٤١) وكان التوجيه الأخلاقي بالنسبة لكلا الناقدين أهم من المتعة الجمالية.

على العكس من أولئك النقاد، حاول لسينج التمييز بين التأثير المميز للفنون والأنواع الأدبية المختلفة على جمهور المتلقين، فاتفق مع جوتشيد على أن الشعر يجب أن يرتقى بالبشرية، لكن لا تستطيع كل الأنواع الأدبية أن تحسن كل الأشياء... إن ما يستطيع كل نوع أدبي أن يرتقى به بشكل أفضل من الأنواع الأخرى هو فقط هدفه المميز".^(٤٢) المأساة، على سبيل المثال، لا يمكنها أن تقوم كل الانفعالات التي تعرض على خشبة المسرح، كما لا يمكن أن نقلص الهدف منها إلى مجرد عرض للمثال الأخلاقي. تعدد الأولى إلى التركيز على إمكانات الدراما، بينما يمكن خدمة الأخير بشكل أفضل عن طريق قراءة حكايات ليسوب الخيالية. ما يهم لسينج ليس مذهب جوتشيد التعليمي المبسط والمعمم، بل الآثار المحددة من المأساة: "الشكل الدرامي هو الوحيد الذي يمكن من خلاله استثارة الخوف والأسف". لا يكتشف لسينج في إعادة تفسيره لمبدأ أرسطو المعروف بـ "التطهير" أهمية الاستجابة العاطفية للجمهور فقط، بل يكتشف أيضا أن استثارة الشفقة الوظيفية الرئيسية للمأساة، فمجرد الخوف من حدوث ما نراه على خشبة المسرح في الحقيقة يجعل الشفقة إحساسا حيا، حتى بعد انتهاء العرض، فالخوف يحسن الإحساس بالشفقة ويجعل من استمراره شيئا ممكنا. كانت للمسرح وظيفة تحسين قدرتنا على الأسف والشفقة وتحويلها إلى عادة، حيث كان "الشخص

Goutsched, *Critische Dichtkunst*. P. 161. (٤٠)

Bodmer, *Briefwechsel* (Zurich. 1736) p. 98. (٤١)

Lessing, *Gesammelte Werke*. VI. P.395. (٤٢)

الأكثر رحمة وشفقة أكثر ميلا للفضيلة"^(٤٣) يمثل وصف المسرح كمكان يمكن فيه تهذيب "دموع الأسف والإحساس البشرى"، تحولاً رئيسياً في النظرية الأدبية من المذهب العقلاني إلى الحساسية، لكن لا بد ألا يفسر ذلك الإدراك للبعد العاطفي للفن على أنه لاعقلانية تسير ضد مذهب التنوير الفكري، كما ذهب إلى ذلك كثير من مؤرخي الأدب الألمان، بل هو حركة متممة في ذلك العصر. استبدلت بالأساليب الكلاسيكية الحديثة بتوجهها العقلاني العملي تأثيراً جمالياً رأى أن العاطفة دافع مهم للأفعال البشرية تماماً مثل المعرفة العقلية، إن لم تكن الأقوى، فالقلب والعقل يدفعان الإنسان لعمل كل شيء صحيح. توافق ذلك التحول من التوجيه التعليمي العقلاني إلى الدافع العاطفي مع تطور علم الجمال خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر؛ حيث شرحت طبيعة المتعة الجمالية ونمى مفهوم الذوق ليصبح الأساس في النقد الأدبي.

تبدو حركة العاصفة والقذف الألمانية التي عرفت في بعض السياقات الأوربية بـ "ما قبل الرومانسية"، كما لو كانت موجهة ضد بعض الاتجاهات المنطلقة من مذهب التنوير الفكري، فتمردها الأدبي الراض لكل نقد مُشكل يبدو موجهاً ضد النزعة الكلاسيكية الفرنسية والأرسطوية المتشددة. مع ذلك استمرت في تقوية بعض نزعات مذهب التنوير الفكري، وتبدو أراؤها تجاه وظيفة المسرح مثالا جلياً واضحاً. المسرح، بالنسبة للسينج، "مدرسة عالم الأخلاق" تستحث وتهذب فيه الشفقة والرحمة، ويصل إلى "أرفع مراتب النبل" حين يكون بمثابة "المتعم للقانون".^(٤٤) كرر شيلر الصغير ذلك الإحساس جاعلاً منه شيئاً راديكالياً من خلال مقالته المسرح صرح أخلاقى عام ١٧٨٤: "تبدأ سلطة المسرح من النقطة التي ينتهى عندها عالم القوانين الدنيوية".^(٤٥) بمقدور المسرح كصرح أخلاقى أن ينتقد كل غريب فى المجتمع من خلال الصدام مع الحياة المتملقة الفاسدة ذات المراتب البرجوازية. يشير أيضاً تطور المأساة المحلية من لسينج إلى شيلر ولنز بشكل واضح إلى تحول المسرح إلى أداة للنقد الاجتماعى والسياسى.

وصف شيلر فى نفس المقال المسرح بـ "مدرسة الحكمة العملية" وأطرى بالمديح على ما له من تأثير تهنئيبى على الناس، متطرقاً إلى قيمة أساسية أخرى ربطت بالأدب خلال فترة حركة العاصفة والقذف، هى مفهوم "الشعبى" و"الأدب الشعبى". لا يجب أن تستمد أساسيات

Lessing to Nicolai, November 1756.(٤٣)

Lessing, *Gesammelte Werke*, VI. P. 41.(٤٤)

Schiller, *Samtliche Werke*, V. p. 823.(٤٥)

الشعر بشكل رئيسي من تذوق الصفوة المتعلمة، ولابد أيضا أن يوضع في الاعتبار حاجيات وأحاسيس الناس البسيطة لخلق نوع من الثقافة القومية المتجانسة. غاص هرذر، الذي أصبح نصيرا "للشعبية"، في أعماق التاريخ كي يجيز الأدب الشعبي. كتب: "باستثناء أن لدينا شعبا، نفتقر إلى جمهور من العامة وأدب يخصنا نحن بمقدوره أن يعيش ويعمل بداخلنا".^(٤٦) يخلق ويبيد ما يدعى بالمجتمع "المهذب" وما له من عادات كل ما هو طبيعي ومميز لشعب ما. وجد في الأغاني الشعبية التي تنتمي إلى الماضي دليلا على المشاعر الفطرية غير الملوثة بين الناس التي غابت عن عالمه، وأعاد اكتشاف القيم الجمالية للأدب الشعبي المنتمي إلى الماضي باغيا بذلك أن ينشئ "أدبا شعبيا" خاصا بالحاضر. مستلهما الفكرة من مجموعة هرذر من الأغاني الشعبية ومقالته عن الأدب الشعبي، دافع جوتفريد أوجست بيرجر بحماس عن ذلك النوع من الشعر، وتشكلت ممارسته كشاعر من خلال "إعلان عقيدته الشعرية" التي رمت إلى أن "كل الشعر يجب أن يتجانس مع الناس حيث إن هذا هو خاتم كماله وتمامه".^(٤٧) وعلى الرغم من تطلعه إلى جمهور عالمي يقرأ أعماله في الأكواخ والقصور على حد سواء، جاء شعره معبرا عن حاجيات وأحاسيس الطبقة البسيطة من الناس، الذين استبعدوا من مزايا المجتمع الراقي، لكن تضمنت الدعاية إلى "الشعبية" وممارسة "الأدب الشعبي" الدعوة إلى المساواة، على المستوى الثقافي على الأقل.

في مقالته النقدية حول الإصدار الثاني لمجموعة قصائد بيرجر عام ١٧٩١، رفض شيلر دعواه التأكيدية على "الشعبية" وكثيرا من قصائده، وتمثل مقالة شيلر النقدية اللاذعة نقطة تحول في فهم الأدب ووظيفته: "بدأ عصر الفن"، فبالنسبة له لا يمكن للشعبية في الشعر الغنائى أن تصل إلى حد "كمال التمام"، بل مجرد إضافة بهيجة، كما رأى أن "تمام أية قصيدة أول شرط أساسى للفن" الذى يمتلك قيمة داخلية مطلقة مستقلة عما بداخل القارئ. دافع عن "المطالب العليا للفن" فى وجه الذوق المتساوى للأدب الشعبي، ورأى أن جودة الشعر تعتمد على الملكات الفنية لدى الشاعر التى بمقدورها أن تتأى بنفسه بعيدا عن خبرته الشخصية وأن تحول مشاعره الذاتية إلى مشاعر إنسانية عامة. وحذر شيلر بشكل صريح الشاعر من أن "يتغنى بألامه وسط تألمه".^(٤٨) أما المتطلب الآخر للشعر، وهو أن يعمل الشاعر على تصوير الواقع بشكل مثالى حتى يتسنى له أن يتخطى الطبيعة والفردية، مهد لنظرية شيلر وجوته حول التصوير الرمزي: يجب على الشاعر أن يصور خبراته الذاتية والواقع المعاصر بشكل

Herder, *Samtliche Werke*, IX. P. 529.(٤٦)

Burgers Werke, ed. L. Kaim and S. Streller (Weimar, 1956) p. 341.(٤٧)

Schiller, *Samtliche Werke*, V. p. 982.(٤٨)

موضوعي ومثالي لبيدع أعمالا تتمتع بالصلاحية العامة. أصبح الفن مستقلا، وظيفته "توحيد قوى الروح المشتتة... واستعادة كل ما هو إنساني بداخلنا".

جاء التبرير الفلسفي للفصل الواضح بين الفن والحياة اليومية كصفة مميزة مستقلة من خلال علم الجمال لكأنت الذي اتخذ شيلر أساسا لكتابه الأدب الجمالي عام ١٧٩٥، ثم أعلن "أعفى الفن من كل شيء ملزم أو دخيل عليه من العادات الإنسانية، فهو يتمتع بالحصانة المطلقة". ولم يعد ممكنا استخدام الفن لخدمة أهداف دينية أو أخلاقية أو اجتماعية. وفي فقرة أخرى: "لا يؤدي الشعر أبدا وظيفة محددة بالنسبة للإنسان، فحيز نشاطه شمولية الطبيعة الإنسانية". أعفى الفن من كل قيود المجتمع البرجوازي واستثناءاته، وبسبب استقلاله يمكنه أن يستخدم قدرته النقدية لإرساء قواعد الأمل في مجتمع إنساني في المستقبل. وأوحى جوته بمشاركته ذلك الاقتناع في رسالة بعث بها إلى صديقه زيلنار، أثنى فيها على كانت و"جدارته التي لا حدود لها" في إعلانه أن الفن أصبح مستقلا.^(٤٩)

كان لمثل ذلك التحول الوظيفي للفن عواقب ضخمة على النظرية الأدبية والنقد الأدبي، فظهر الفن كصرح ثقافي مستقل عن وظائفه التصويرية والاجتماعية السابقة، وجاء الحكم من منطلق الجمال مميذا عن الحكم من خلال الطبيعة والأخلاق والمجتمع. احتل العمل الفني مكانة مستقلة يحددها شكله الإبداعي الخاص واستقبال الجمهور له. ومن خلال مذهب التنوير الفكري الألماني بدا الأدب - بشكل واضح - يحمل وظيفة اجتماعية وأخلاقية بمقدورها أن تؤثر على الحياة العملية للجمهور. لكن مفهوم الفن المستقل، كما روج له كنت وكلاسيكية فيمار، فصل الأدب عن الأداء الاجتماعي، وعوضا عن تلك الخسارة وهب الشعر وظيفة نقدية ومثالية جديدة، حيث يتولى الفن دورا تهذيبيا جديدا في المجتمع: تساعد الخبرة الجمالية الفرد على تخطي الجراح التي تسببها الحضارة، بشكل مؤقت على الأقل. يوحد الفن القوى الروحية المشتتة كما يعمل على استرجاع كل ما هو إنساني بداخلنا. إنه يقوينا ويدفعنا ويضيء أماننا الطريق من أجل مستقبل إنساني أفضل.^(٥٠) وهكذا تفوقت فكرة المثالية لشيلر على النظرية التي ظهرت مبكرا في عصره، ووضحت معالم الطريق للنقد الحديث، وكما أدرك ويليك مصيبا: "أثبتت نظرية شيلر أنها منبع كل النظريات النقدية الألمانية اللاحقة".^(٥١)

Goethe to Zelter, 29 January 1830.(٤٩)

K. L. Berghahan, 'Asthetische Reflexion als Utopie des Asthetischen', in Utopie-Forschung, ed. W. Vobkamp (Stuttgart, 1982) pp. 146-71.

* Wellek, *History*, I. p. 232.(٥١)

الفصل الرابع والعشرون

حركة التنوير باسكتلندا

بقلم : جون هـ. بيتوك

كتب روبرت إيدن سكوت، أستاذ الفلسفة الأخلاقية بجامعة كينج بأبردين، عن النقد: "ظل الكثير من القدماء يرعون النقد باعتباره فنا تحكمه قواعد علمية فضلا عن كونه استقصاء علميا، أما ما يمثله النقد بالنسبة للمحدثين الأوائل، فإننا ندين بالفضل، كل الفضل، للاستقصاء الفلسفي لعلم البلاغة وتحليل الملكات العقلية التي نشأت عنها آثار متميزة في مجال الإبداع الأدبي في مختلف المجالات"^(١). كان "الاستقصاء الفلسفي" بمثابة الشغل الشاغل للأكاديميين، والقادة ورجال القانون باسكتلندا في أوج حركة التنوير، وهو الاستقصاء الذي نشأ في ظل نظام التعليم العالي بها، ثم ظهرت ثماره نتيجة الرغبة في الحصول على مكانة اجتماعية مرموقة في المجتمع، أو بدافع المصالح العامة أو الهوية القومية التي نبعت من الأحداث الدينية والسياسية والثقافية في العصور السابقة.

كان هناك إحساس وشعور قوى بالتقلبات الزمنية المتمثلة في صدور "مرسوم الاتحاد" (١٧٠٧)، الذي أدى إلى الارتقاء بمستوى الذوق ودمائة الأخلاق في المجتمع الحضري، وكذلك الرغبة في التواصل الاجتماعي والإجماع في الرأي، ليس فقط بين البلدان الكبرى، بل أيضا فيما بين الأقاليم، محددا أولويات الباحثين عن "القوى الداخلية الكامنة لديهم"، التي اعتبرها كاسبرير نبض حركة التنوير، وشملت المشاعر والعواطف والحس المرهف والذوق الرفيع، وهو ما زخرت به كتابات شافيتسبري وأديسون، حيث حضت أعمالهما على التأمل الإنساني بما يتناسب مع الطقوس الدينية باسكتلندا، وخير مثال على ذلك فرانسيس هانتيسون الذي ركز كثيرا في كتاباته عليها، فتناول في كتاب له بعنوان البحث عن الأصل في معتقداتنا عن الجمال والفضيلة (١٧٢٥) الحديث عن القوى التي وجدت طريقها إلى مبادئ النقد عند سميث وهيوم ومعاصريهما.

ظل نظام النقد المباشر - الذي اتخذ أشكالا عديدة تمثلت في المحادثات الشفهية مع الآخرين والترجمة في حالة تغير - متوازيا مع مبادئ الاستقصاء النظري لكل من يكون ولوك (مقتديا بعلم المناهج لنيوتن)، وأصبح لذلك النظام الذي يعمل في ظل إطار الفلسفة

(١) *Elements of Rhetoric for the Use of the Students of King's College, Aberdeen* (1802)

pp. 1-2. فالبلغة هي ذلك العلم الذي يضيف نوعا من الجمال على مختلف الأنواع الأدبية... كما يطلق

عليها أيضا النقد، أو حسن البيان، أو الألب. ونجد أن فن الشعر قد أرسى دعائمه في هذا المجال وغيره

قبل ظهور المبادئ الأساسية للبحث والاستفسار.

الأخلاقية، الأولوية داخل كافة نظم التعليم والمؤسسات الثقافية باسكتلندا، مما دفع دوزلى للبحث عن مشاركين في مجال البلاغة والمنطق لاستكمال مجموعته الأدبية المعلم، ووقع اختياره في النهاية على ديفيد فوردريس ووليم دانكان الذي كان له تأثير ملحوظ على توماس جيفرسون^(٢).

أما فيما يتعلق بطبيعة اللغة والمشاعر التي تزخر بها الأحداث في ثنايا العمل الأدبي ذاته، فقد أسهمت بشكل كبير في الارتقاء بالمفهوم التقليدي المبهم للبلاغة، مما جعلها محل قضايا النقد المنطقية وغيرها من وسائل تبادل الأفكار والآراء الأخرى نتيجة لعوامل الجذب الجديدة الخاصة بمفهوم الأدب كظاهرة طبيعية في إطار نظري، وظيفتها الاستناد بشكل أساسي على المشاعر والدوافع الإنسانية وإظهارها (وهي مهمة لا يمكن أن تتجلى معالمها إلا في الأدب فقط دون غيره). أما التظاهر بالبيدهة والفطرة السليمة وإظهار الأحاسيس فحلت محل المجردات، وأصبح ذلك التغير الركيزة الأساسية للعمليات التعليمية ذات الدافع القوي في تعزيز رفعة المجتمع والارتقاء بالذوق الرفيع.

الأمر الذي أدى إلى ظهور مفهوم جديد قوامه المحابة والتحيز الموضوعي باعتبارهما من الخواص المتأصلة في طبيعة البشر، في إطار المشاعر والمفاهيم العامة. ففي إنجلترا، على سبيل المثال، نجد أن هناك تعريفاً لجونسون حول مفهوم النقد: "إنه يصوغ الأعمال الأدبية في إطار علمي" (رامبلار ٩٢)، واختلف الأمر عند هوجارث وبروك وجيرارد وكيمز وجميع الأجيال التي حظيت باهتمام بالغ وانصراف تام نحو تحليل مبادئ الجمال والسمو والأحاسيس المرهفة، مما أدى إلى كشف النقاب عن ملامح علم النقد الجديد، والدليل بدء الاهتمام بكل ما يتعلق بالذوق في اسكتلندا في ثنايا العلاقات الاجتماعية، وليس الفردية، وأصبح الشغل الشاغل (وخاصة بالنسبة للطبقة المتقفة في أدنبرة) "مقياس الذوق"، لذا كانت الطريقة العملية والمثلى استطلاع الآراء الجماعية في النقد كما في غيره من الموضوعات المهمة والتأكيد على أهميتها.

هناك تعريف لبيكون حول "وظيفة البلاغة الأساسية" بأنها "تتضمن المزج بين المنطق والخيال بأفضل الطرق لتحريك الإرادة"، لذا نجد أن القياس المنطقي الذي استخدمه دين أدريتش بايجاز في أعماله قد أسهم فيما بعد في ظهور بحثه التربوي موجز الفن المنطقي

(٢) Howell. وهو الكتاب الذي يدور حول إبداع دانكان في استخدامه لتعاليم لوك حيال التعامل مع المشكلات المنطقية إلى جانب دوره النرائع في عمل توماس جيفرسون الأدبي العظيم ألا وهو "إعلان الاستقلال".

(١٦٩١). وقد طرد لوك من جامعة أوكسفورد لاستعانتته بالشعر الهجائي لبوب الذى شنه على رؤساء الجامعة:

عنيف عنيد كالصخرة كل مجادل،

وكل صارم صاحب منطق قرين لوك المنبوذ.

(دكنان: الفصل الرابع، المشهد الثانى)

لا يمكن أن يسود مثل ذلك التعليق اللاذع العلاقات الاجتماعية على المستوى الأكاديمى باسكتلندا؛ نظرا لأن القرن الثامن عشر ركز على الاهتمام بالعلاقات الاجتماعية وتواصلها من خلال الالتزام بالقيم والمعايير الأخلاقية المرتبطة بفلسفة الذوق. واعتبر التعليم والتعلم من أهم الأولويات التى حظيت باهتمام بالغ داخل النظم التربوية باسكتلندا، فلم يخضعا للموضوعة ومظاهرها العارمة السائدة فى العاصمة.

ومن المظاهر اللافتة للنظر التلاحم الوثيق بين جميع الجامعات باسكتلندا، بالإضافة إلى العلاقات الجيدة القائمة بينها وبين مثيلاتها من الجامعات الأخرى بفرنسا والبلدان الأخرى. امتدت تلك العلاقة لتشمل جميع أعضاء هيئات التدريس بكل المستويات، فتلک الجامعات من المؤسسات التعليمية العريقة، ومنها جامعة جلاسكو التى تأسست عام ١٤٥١ وسانت أندروز عام ١٤١١ وكنجز كوليج بأبردين عام ١٤٩٥ و إدنبرة عام ١٥٨٣ وماريسكال بأبردين عام ١٥٩٣. كما أن طلاب تلك الجامعات كانوا يمثلون نسبة كبيرة من تعداد السكان تفوق الحادث بإجلترا حيث كانت تتم العملية التعليمية باللغة العامية مع وجود أحد المتخصصين فى قواعد اللغة يستعان به فى تدريس اللغة وتعليمهم قواعدھا، مما ساعد على زيادة عدد المقبلين على التعليم بخلاف ما كان سائدا فى ظل التعليم باللغة اللاتينية^(٣).

وفى عام ١٧٤٨ درس آدم سميث مادة الفلسفة الأخلاقية فى إدنبرة بعد تخرجه من جامعة أوكسفورد التى قضى بها خمس سنوات فى التعليم، وأذاک قرر التخلی عن خطط التعليم التى نشأ عليها وسار عليها معلومه السابقون، حيث اكتشف أنها خطط جافة لا تأتى بالأهداف المرجوة منها لدى المتعلمين، وعليه كتب أحد أتباع سميث من الطلبة إليه بعد أن

Roger Emerson, 'Scottish Universities in the Eighteenth Century'; Joan Pittock, (٣) 'Rhetoric and Belles Lettres in the North East', in Carter and Pittock (eds).

Aberdeen and the Enlightenment. pp. 271-81.

سعى وراءه إلى جلاسكو لسماع المحاضرات التي ألقاها سميث للمرة الثانية، وهو الخطاب الذي تضمن عدة ملاحظات لاقت قبولا من الناشرين لأعمال سميث:

كرس حياته كلها لإبداع نظام جديد يقوم على البلاغة والأدب بعد أن ساد الاهتمام بالملكات العقلية واستخدام الأساليب والحجج المنطقية القديمة التي اعتمدت على مزج الفضول بالاحترام إزاء العمليات العقلية، ومثلت الشغل الشاغل للمتلقي في يوم من الأيام. تعد دراسة الفلسفة بكل فروعها من أفضل طرق استثمار مختلف القوى العقلية للبشر، حيث إن دراستها تنشأ من الاستغلال الأمثل لوسائل إقامة علاقات اجتماعية مع آخرين، تسهم في تبادل الأفكار والآراء عن طريق الحوار والحديث معهم، وكذلك من خلال التركيز على أسس الإبداع الأدبي التي تجلب عاملي المتعة والإقناع. وبالتالي يمكننا استقبال أو إدراك جميع العمليات العقلية التي تدور بأذهاننا، لأن الطرق التي استعين بها في التعبير ذات طابع مميز لا يمكن إغفالها، فضلا عن أنه ليس هناك من فروع الأدب ما يناسب الشباب في تلك المرحلة سواء، خاصة عند أول احتكاك لهم بالفلسفة يستأثر بعقولهم ومشاعرهم^(٤).

أسهم ألكسندر جيرارد بكتابه خطة التعليم (١٧٥٤) في إظهار الولع بدراسة المنطق إلى جانب ما تضمنه من خطط لإصلاح المناهج الدراسية بجامعة ماريسكال، ويرجع ذلك إلى أن جيرارد كرس اهتماماته لتوظيف المبادئ النافعة التي تكمن في الأدب، يمدنا بمجموعة من قواعد النقد ويسهم في الارتقاء بمستوى الذوق. كما أن سميث حاول جاهدا الكشف عن سر البلاغة ردا على ادعاءات المؤرخين ورجال القانون، مما دفعه إلى التعليق على الأساليب الأدبية المتنوعة وكذلك المداخل الخاصة بإقامة علاقات اجتماعية مع الآخرين، وقد تصدى لذلك الموضوع بطريقة عملية وبأسلوب شيق:

"كثير منا في هذه البلدة يشعر بأن إتقان اللغة يفوق كثيرا ما نتقوه به في حياتنا اليومية بطريقة غير رسمية، تماما مثل الفارق بين الفكرة التي نتكون لدينا إزاء رؤية شيء ما (أي المشاهدة) وبين كل ما يطرب الأذن (أي السمع)".

والنتيجة التي انتهى إليها سميث أنه لا بد للأسلوب الرفيع أن يبتعد عن البساطة، لكن يتعارض هذا مع الرأي القائم على أن تميز الأسلوب وتفرده ينبع من البساطة وليس

(٤) هذا ما ذكره ج.س. برايس عن عمل لآدم سميث بعنوان: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*

(Oxford, 1983) p. 11.

الزخارف، فى حين أن هناك من يفضلون أسلوب سويقت فى الكتابة، أمثال شافقتسبرى وأديسون، وفيرون إن "أسلوبه يعد من أفضل أساليب الكتابة بالإنجليزية نظرا لما يتسم به من بساطة ودقة فى التعبير مما يجعله مميزا عن غيره من الكتاب، فيسهل على الكثير منا فهمه". وعلى الرغم من ذلك فإن سميث يمقت أساليب البلاغة المنتشرة فى الوسط الأدبى لأنها تتحصر فى "مجموعة من الكتب التى يغلب عليها طابع السخافة دون أن ترقى إلى مستوى التعليم"، مما جعل اهتمامه ينصب على قواعد النقد باعتبارها مسألة تتعلق بالذوق العام.

وفى إحدى مقالاته عن قواعد الكتابة الأدبية، أجرى سميث فحصا كاملا لجميع أنواع الكتابة (بما فيها الرواية)، شاملا وسائل الإقناع وبنية النص، من حيث استخدام عناصر التشويق فى السرد، على سبيل المثال. أما فيما يتعلق بمبادئ اللغة الأساسية وعناصرها، فقد استعان سميث بأمثلة تجمع بين الأصالة والحدثة فى الأدب على حد سواء، وهى أمثلة ضمت عددا من مشاهير الأدب أمثال هوميروس وهيرودوت وشيشرون ولوكيان وكوينتيليان وهوراس وتاشيتوس وجوفينال ودرايدن وبوب وأديسون وسوفت وشافقتسبرى وروى وفولتير وروسو وغيرهم. أما فيما يتعلق بأنواع الكتابة التاريخية، فإنه على دراية تامة بالأبعاد الزمنية التى تفصل المتطلبات المنطقية والبلاغية فى أساليب الكتابة الرومانية عن تلك الخاصة بالبلاط المعاصر باسكتلندا.

تشابه مدخل سميث العملى الخاص بمجال الخبرة الناشئة عن العلاقات الاجتماعية والكتابة الأدبية بمختلف أنواعها كثيرا مع المحاولات التى بذلت فى مجال النقد فى أواخر القرن العشرين أكثر مما هو متوقع. ووفقا لما كتبه ذلك الطالب المتحمس وسجله فى رسالته عن محاضرات سميث التى ألقاها "دون الاعتماد على كتاب"، نجد أن سميث ناقش سبل كيفية تناول السرد وفقا لعوامل التشويق والإثارة إلى جانب تناوله لمختلف أنواع الأدب ووسائل الحفاظ على الذوق والمحسنات البديعية (بأسلوب مبسط موجز يخلو من الحشو والتعقيد والتركيبات الصعبة التى تتناولها التراجيديا). فعلى سبيل المثال، نجد أن أعمال شكسبير اتسمت بإقبال يفوق أعمال راسين فى حين أن الأخير أجاد استخدام المحسنات البديعية، كما أن المتعة التى تجلبها بعض الأعمال الأدبية (مثل المعلقة أو المراثية) تختلف عن المتعة العادية ؛ لأن تلك الأعمال تتضمن أحداثا تثير المشاعر وتحركها "بخلاف ما يحدث فى فناء الكنيسة أو داخل الحرم الجامعى".

تزيد الحدة فى الأسلوب من طبيعة رد فعل القارئ حيال تحديد النوع الأدبى، بالإضافة إلى تهيئة جو يتسم بالخيال المصحوب بالتنوير الفكرى للعمل ذاته. وقد استعرض

سميث المصادر الأدبية ؛ لأنها دافع تعليمي قوى لزيادة خبرة الفرد الذاتية من خلال مختلف العلاقات الاجتماعية بالإضافة إلى اتساع الخيال العقلي للقارئ، حيث لا توجد عوائق تعترض ذلك التقدم بالنسبة للقلماء أو المحدثين - على حد سواء - أى أن لهما نفس النقل الفكرى ؛ لأن استخدام المحسنات البديعية لا يتطلب الغموض أو التكلف المبالغ فيه للارتقاء بمستوى الذوق، إلا أن ذلك النظام الجديد من النقد لم يكتمل بسبب وفاة آدم سميث.

وهناك عدة مقالات لهيوم لعبت دوراً مهماً فى جذب الانتباه إلى التأثير الذى تحدثه الأعمال الأدبية فى مجال التراجم، ومما كتب:

يعمل الشاعر جاهدا على توظيف طاقاته الفنية فى إظهار كافة المشاعر الإنسانية لدى الجمهور من تعاطف أو سخط أو قلق أو اشمئزاز، أما مظاهر السعادة فتعتمد فى ظهورها على مدى سمو الأحداث التى تخلو من التعقيد أو ما ينفع إلى نرف الدموع أو البكاء كنوع من التحرر من الأحزان التى تسيطر عليهم والتحرر من حدة وقسوة الأحداث المحزنة من خلال التعاطف والشعور بالتجاوب تجاه الأحداث.

لذا تعتمد تلك المشاعر على حاسة الذوق الأدبي والقياسة وسمو المشاعر الوجدانية:

ينشأ الحافز عن الشعور بالحزن أو الحب أو السخط، فكل منها له رد فعل ينبع من مشاعر الجمال. فالحسنة، باعتبارها النوع السائد من المشاعر، تستأثر بالعقل وتوجه الحافز لدى القراء فى التكيف بقدر الإمكان-مع الطبيعة الخاصة بهم. كما أن الروح تتأثر وتتفاعل مع المشاعر الوجدانية وتخضع للقوة العارمة التى تهيم عليها.

وعلى الرغم من صعوبة توحيد الآراء إزاء تقييم أى عمل أدبي أو إنشاء معايير للذوق محددة فهى فى "هجاء الشاعر البروتستانتي المثقف المخلص"، وفى مقدمته لـ مقال عن الشعر الدرامي، أورد أن الفطنة والدهاء يمكن أن يستحوذا على عوامل الفراغ أو أوضاع الفقر المدقع للطبقات المتدنية من الكتّاب، وذلك ما جعل أعماله تختلف عن غيره، حيث قدمت ضروباً من التسلية للعمامة، على وجه الخصوص، دون النقد^(٥). الأمر الذى جعلنا نسلم بأن

(٥) قال أوجينيوس: "حسنًا! أيها السادة.. مما لا شك فيه أننا نسعد ونستمتع بهؤلاء الكتّاب إلا أن هناك شيئاً بسيطاً فى صدرى أود الإفصاح عنه ألا وهو الاختلاف فى تقييمكم من قبل الآخرين، فعلى سبيل المثال، نجد أنك قد تحظى بسمعة جيدة فى إحدى المدن فى حين أن هذا لا يحدث فى مدن أخرى، بل قد يسميون"

الذوق العام يمثل مشكلة، ودفع أديسون أيضا إلى عدم التصدي له والانصراف عنه، ولجأ إلى الاستناد إلى المعايير والأعراف الوطنية والبدائية، وهي المعايير التي تجلت في عمل له بعنوان طراد الفارس. رأى شافيتسبري وأديسون أن النصوص اليونانية والرومانية القديمة زخرت بمبادئ الذوق الجيد، وأن تعاون جونسون مع بائعي الكتب نتج عنه زيادة في عمليات البيع^(١). ففي اسكتلندا، سادت التلميحات والإشارات الفلسفية؛ لأنها كانت تقوم على جذب انتباه فئة المثقفين الذين يمثلون قلة في المجتمعات الثقافية (نظرا لهيمنة العناصر الدينية والسياسية). لذا، فإن الحل النظري لهذه الحقيقة المؤكدة هو أن الأذواق تختلف عن تلك التي خرج بها هيوم في مقال له بعنوان حول معيار الذوق. كما أن فكرة الإجماع في الرأي لاقت قبولا بالنسبة للفئات الحضرية والمتحضرة في المجتمع الاسكتلندي، وخاصة في العاصمة، حيث أكد هيوم أنه "يجب أن يظل العقل دائما وأبدا خاضعا للعاطفة"، وهي فكرة ثبتت صحتها وصدق مداها؛ لأن تأكيده على ضرورة الإجماع في الرأي للمثقفين يعتبر مقياسا للذوق.

كما أن الفنون التي تزخر بمختلف أنواع المتعة في الأصل تخاطب الذوق والحس المرهف في ثنايا السياق. وبالتالي، فهناك تشابه في الاتجاه أو الموقف الذي يتبناه هيوم مع ذلك الاتجاه الخاص بالدكتور جونسون، الذي تتضح معالمه في الخاتمة التي علق عليها:

إن الإحساس القوي، الذي يخاطب العاطفة، يزداد بالممارسة ويكتمل بالمقارنة حتى يتحرر من كل أنواع التحيز، ويوهل ذلك الأكفاء للنقد لإصدار أحكام مشتركة جامعة قوامها أو معيارها الذوق أو الجمال.

أنكر هيوم إنتاج القوطة (قبائل جرمانية قديمة) ووصفها بأنها أسهمت في إفساد الذوق وانحطاطه، واستنكرها، لأنها تمثلت في قصص حزينة تدور في سياق من الكآبة والحزن، غلب على أبطالها طابع التشاؤم، لذا فالذوق باعتباره معيارا للتمتع لا بد أن يتسم بالمرونة الكافية للوصول بالعمل الأدبي إلى درجة من الرفعة والسمو في إطار أدبي راقٍ يقيم بمعايير

حك بعض الأضرار، وخاصة من أسديت له أول معروف، من عامة المدينة، الذين اشتروا العديد من أعماله ثم نثروها في عيد ميلاد اللورد مايور.. نقل عن: John Dryden, *Of Dramatic Poesy*. ed.

London, 1962), I., George Watson (2 vols. P. 22.

Lawrence Lipking, 'Inventing the common reader: Samuel Johnson and the cannon', (٦) in Pittock and Wear (eds.), *Interpretation*. pp. 153 – 74.

الذوق والحس والجمال الكامنة لدى الفرد ذى العين الثاقبة، أو المضى قدما عبر مضمار ضيق يزخر بالمشاعر الوجدانية المختلفة فى سياق النصوص القديمة على وجه الخصوص.

فالأول يرتبط بالتطورات التى تحدث فى تدريس الأدب فى إدنبرة ، خاصة فى الفترة التى عین فيها هوف بلير أستاذاً للبلاغة والأدب عام ١٧٦٢، وهى الفترة التى ساد فيها التطرق إلى تناول جميع الموضوعات التى تتعلق بالذوق فى الدوريات الصادرة، الأمر الذى ساعد على الاهتمام بالتجديد فى الآراء. أما الثانى، فإنه يركز على الاهتمام بتعليم الأعراف الإنسانية السائدة فى جامعتى أبيردين إلى جانب تعليم رجال الدين ومديرى المدارس فى المناطق النائية هذه الأعراف. مما دفع ألكسندر جيرارد وجيمس باتى إلى المضى قدما فى اتباع العرف الذى أسسه ديفيد فورديس وتوماس بلاكويل الصغير فى أوائل القرن الثامن عشر متأسياً بهم روبرت إدوينسكوت.

فى عام ١٧٥٤ عین ألكسندر جيرارد، الذى يعتبر خليفة ديفيد فورديس، أستاذاً للفلسفة الأخلاقية بجامعة ماريشال، واستطاع إدخال بعض التعديلات الخاصة بالبنية الأساسية التى لاقت قبولا فائقا، ربما لتأثره بـ حوارات فى التعليم (١٧٤٥) لفورديس. لذا، فـ خطة التعليم (١٧٥٤) لجيرارد تعتمد على مناظرة بين الفلسفة والنقد، حيث أكد أن قواعد النقد تستخلص من الفحص الدقيق لأفضل الأعمال الشعرية، وأن أفضل الطرق لدراسة الفلسفة من خلال اكتساب المعرفة والخبرات المختلفة. فى المنتدى الفلسفى بأبردين أو نادى وايز (١٧٥٦-١٧٧٧)، كان يجتمع توماس ريد وجورج كامبل وجيرارد باتى وآخرون بصفة مستمرة لتناول موضوعات تتعلق بالنقد والفلسفة، وهى الندوات التى انبثقت عنها الأعمال التالية؛ مثل مقال فى الذوق (١٧٥٦) ومقال فى العبقريّة (١٧٧٢) لجيرارد إلى جانب حلقات أكاديمية عقدت فى الشمال الشرقى من البلاد، ودارت فيها مناقشات فى الفنون والمعرفة الإنسانية والمعرفة العامة ومناقشات أخرى تعلقت بمذهب الشك عند هيوم والفلسفة البلاغية التى عكست الطابع الأخلاقى للفئة المتقفة من ذلك المجتمع. وفى أعمال باتى، خاصة مقال فى الحقيقة (١٧٨٢)، ساندت فلسفة الذوق القيم التقليدية باعتبارها السمات المهيمنة على المجتمع الاسكتلندى.

فى عام ١٧٥٥ وضعت جمعية ارتقاء الفنون والصناعة والتجارة فى إدنبرة جائزة لأفضل مقال عن الذوق. وعام ١٧٥٦، حصل ألكسندر جيرارد على تلك الجائزة، ومن ثم نشر مقاله عام ١٧٥٨ وصدر ضمن مجموعة من المقالات عن الذوق لفولنير ودالميرييه ومونتسكيو عام ١٧٥٩، واعتبر ذلك المقال قلب حركة التنوير.

ورد في مقدمة جيرارد لإحدى مقالاته "أن الذوق يرقى أساساً بالمبادئ التي يطلق عليها قوى الخيال، والتي يعتبرها الفلاسفة المحدثين الحواس الذاتية أو المنعكسة". وهناك تعريف منهجي لتلك الحواس بأنها حواس الإبداع والتجديد والإذعان والجمال والمحاكاة والانسجام، والتناغم والتفرد والفضيلة، إلى جانب عوامل أخرى تتضمن العاطفة وملكة العقل. ويمكن الارتقاء بتلك الحواس من خلال التركيز على الإدراك الحسي والذوق الرفيع والتمسك بالتقاليد والأعراف الأخلاقية. وفي النهاية تنحصر اهتمامات الذوق في كل ما يتعلق بالخيال والعبقرية والنقد والمتعة وتأثيرها على الشخصية. وبالنسبة لباتي نضيف حاستين إلى الحواس السابقة: حاسة الخزي وحاسة الشرف. أما بالنسبة لكيمز، فأضف إلى الحواس السابقة حاستي الفضيلة والخيرية.

تمثل الثقة التي استعان بها جيرارد ومعاصروه في تحليل عمليات العقل البشري اتجاهها منهجياً، وقد ظل اعتماد فلاسفة الذوق على تنوع تلك النماذج المختلفة التي تخاطب المشاعر الإنسانية يتضاءل تدريجياً نتيجة لفروع التأمل التي سادت في أوائل القرن التاسع عشر، إلا أن موضوعها الرئيسي لم يخرج عن نطاق النقد الوصفي والانطباعي لأدب الذوق الذي يعتمد على المصطلحات الوصفية باعتبارها المحك الطبيعي لاكتساب الخبرة الأدبية. حاول أصحاب تلك المهنة تأسيس نظام للتحليل الجمالي إلا أنهم عانوا من ضيق الأفق الذاتية للفرد، وظل التمسك بالذوق العامل الاجتماعي، وخرج كنت إلى أن الإنسان في ظل ذلك التنوير "لا يثبت ذاته بدون إرشاد من الآخرين".

وفي الملحق المرفق بالطبعة الثالثة لمقاله، سلط جيرارد الضوء على عوامل أخرى تتمثل في طبيعة الشعر القائمة على المحاكاة إلى جانب القواعد اللغوية ذاتها، واستطرد:

لا ولن يكون الشعر مجرد محاكاة لأحد الموضوعات، ولا يمكن النظر إليه على أنه توظيف لغوي معين أو عبارة عن إشارات رمزية. فلا يمكن للأصوات أن تشكل صورة أو تحدث أثراً حسياً للموضوعات الفكرية. فالسرد التاريخي لإحدى التعاملات أو الوصف الطبيعي لأحد الموضوعات العينية لا يمكن أن يطلق عليه اسم محاكاة بل هو مجرد تصوير لنفس الشيء أو لنفس الموضوع ولا يمثل سوى تقليد صارخ.

يكمن الفارق الوحيد بين الشعر والأنواع الأدبية الأخرى في فكرة المرح والحيوية التي يحركها الشعر وينثرها في الذات. لذا تنحصر أهمية الذوق في تهذيب الحواس الكامنة وتنشيط الإدراك الحسي والحس المرهف لدى الفرد "حتى تصبح مرنة، سهلة الانقياد يمكن إثارتها

بيسر" (١٧٨٠)، وتخضع أية مغالاة أو تكلف لمجموعة من الضوابط الخاصة بالذوق من منطلق الاعتماد على المبادئ النقدية. يختلف ذلك التصور عن مفهوم هيوم للمعايير القائمة على الإجماع في الرأي للأفراد. وبالتالي فالشدة والنظام بمثابة التدعيم الذاتي، كما أن المنهج التفسيري للخبرة الأدبية لم يكن دقيقاً، إلا أنه لا يمثل سوى مجرد إشارة للسوعي بالأدوار والاستراتيجيات المختلفة للنقد.

نجح جيرارد في إحداث إصلاحات بماريسكال نتج عنها تغيير في المقررات الدراسية لمادة البلاغة (التحول من المنطق إلى النقد والتأليف) وفقاً للمذكرات التي دونها طلاب المعلم الفذ، جيمس باتي، وخاصة عندما انتقل جيرارد من ماريسكال إلى جامعة كينج لشغل منصب أستاذ اللاهوت خلفاً لأستاذه في الفلسفة الأخلاقية. وفي إدنبرة أخذت مهنة النقد في الانتعاش تدريجياً، بدأت تظهر ثمار الحصاد الأخلاقي للقراءات الأدبية التي انتشرت بصورة هائلة في الشمال الشرقي^(٧). وبدأ تأسيس "الفلسفة البلاغية" (١٧٧٦) على يد أحد معاصري باتي، وهو جورج كامبل، وهي الفلسفة التي ركزت على مخاطبة الروح البشرية والميل الفطري للحق والفضيلة.

وهناك مجموعة من المذكرات التي قام باتي بنفسه بالتحقق منها ؛ نظراً لأنها كانت تدور حول أنواع النقد التي قام بتدريسها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. تمت مراجعة جميع مذكراته في ظل المتغيرات، ووجد أنها لم تخرج عن نطاق البلاغة والشعر ("الذي يحاكي الطبيعة متخذاً اللغة وسيلة للتعبير عن تلك المحاكاة") وحسن البيان. وأظهرت هذه المذكرات مدى تأثير كل من كامبل وريد بعد مرور ست سنوات. ودارت إحدى محاضرات باتي في فترة السبعينيات حول مشكلة التواصل مع الآخرين وتبادل الأفكار والآراء وفقاً لمعايير المخاطبة الصريحة والمباشرة بالإضافة إلى التنويه الذي أشار إليه وأوصى تلاميذه به وضرورة تفاديه، خاصة فيما يتعلق بالمصطلحات الاسكتلندية الأساسية إذا كانت لديهم الرغبة في أن يصبحوا من أصحاب الرفعة الثقافية والحضارية في المجتمع.

انصببت نظرته للذوق على عمل جيرارد الذي رأى أن دور الذوق المهم يرجع إلى التأثير الذي يحدثه الشعر في المشاعر الوجدانية إلى جانب إيقاظ العاطفة "التي بدونها نعجز عن تذوق الشعر أو الخطابة التي يطمح إليها المؤلف. وبالتالي نعجز عن إصدار حكم حول

Dwyer, *Virtuous Discourse*, ch. 1 and passim, and Alexander, *Edinburgh*.(٧)

المزايا والعيوب الخاصة بالأداء". فالبلغة هي القاسم المشترك بين المعلم والطالب؛ حيث إن الأدب يجعل الطلبة في احتكاك مباشر مع القضايا الأخلاقية:

تسمو المتعة الناشئة عن حسن البيان والأسلوب المنمق بالعقل وتجعله يترفع عن المجون والخسة، فالذوق يحفز على دراسة مظاهر الطبيعة التي تدعو العقل للتأمل في قوة وحكمة الخالق وحسن صنيعه. تصدى في قصيدته "الشاعر" للأسباب التي جعلت كوبر ووردزورث يتأثران بها بسبب تناوله لمدى تأثير الأدب والطبيعة الخلابة على مشاعر ووجدان أبطاله^(٨).

هناك فارق بين وجهة نظر باتي في الأدب، باعتباره ما يجنيه الفرد خلال عملية التعلم والذي يتمثل في النصوص الأخلاقية والدينية، وبين التركيز على "المقالات التي تحت على الفضيلة" بين الأكاديميين والأدباء في المدن الأخرى، فالحساسية والإحساس تحرك دوافع الحس المرهف - وهذا ما ظهر بوضوح في أعمال هنري ماكنزاي - وقد تهيأ المجال للنقد لأن يلعب الدور المنوط به^(٩). كما أن الاستخدام المتزايد لمصطلح "الأدب" أصبح بؤرة اهتمام داخل المؤسسات التعليمية منذ عام ١٧٦٢، الأمر الذي حفز على إنشاء منهج دراسي خاص به في إدنبرة. ففي إحدى المحاضرات الشهيرة لهيوبلير، نشرت عام ١٧٨٣، إشارة إلى مدى التغيرات التي طرأت على البلاغة والنقد. وأن دور الأدب (وفقا للتعريف الوارد بقاموس جونسون لعام ١٧٥٦ إنه تعليمي) يتمثل في مخاطبة المشاعر والحس المرهف. فنجد أن الذوق بالنسبة لبليز يمثل "القدرة على الإحساس بالمتعة بمجرد الاستشعار بجمال الطبيعة والفن بشرط التمتع بالكياسة والاتزان". وتتميز أعمال بليز النقدية بالتعبير عن أدق التفاصيل وسرد الثبوت المرجعي، فهو يستند إلى الأعمال الأدبية الشائعة مشيرا إلى الفروق البارزة بين القدماء والمحدثين، فبالرغم من بساطة أسلوبه فإن أعماله تحظى بقدر كبير من التقدير والمعرفة، وهو ما يميزه عن غيره من معاصريه في الشمال، وأبرز هذه الأعمال الجلييلة التي تبرز طاقاته الإبداعية يتجلى في مقال نقدي في قصائد أوشن (١٧٦٣). (وظهر موقف باتي المتشكك في ماكفرسون وقصائده الملحمية بوضوح في عمله الشاعر).

كما أن الدور الذي فرضه بليز على نفسه كان يبارى دور هوميروس فيما بين ربوع اسكتلندا حيث ظل ينادى بالوطنية والبدائية في المجال الشعري الذي تطرق إليه كولينز

(٨) Dwyer, *Virtuous Discourse*, and McGuirk, Robert Burns and the *Sentimental Era*.

(٩) Horner, *Present State*, ch. 4.

وطومسون وجرأى حيث إن الجانب الجمالى للعمل البطولى مكن ماكفرسون من بث روح الوطنية فى الشعوب لتحديد مصيرها. كما أن المشاعر الحقيقية تتجسد بوضوح فى صورتها البدائية عندما تتجلى أمامنا قصص العشاق التى تنتهى بالموت البطولى فى القصائد الملحمية التى تتسم بالأسلوب الرصين الخاص بالشعر الكتابى المؤثر (المتعلق بالكتاب المقدس). وفى عام ١٧٦٢، أثنى اللورد كيمز فى كتابه عناصر النقد على تناول بلير للنصوص بطريقة غير نقدية. ولم تجد أعمال ماكفرسون مساندة من حكماء أدنبرة الذين لم يعرفوه حق المعرفة.

وترجع شهرة بلير ذائعة الصيت فيما يتعلق بالأدب إلى براعته وتخصصه فى كل ما يتناول الذوق الألبى. كما أن تقديره للأدب وقواعده الأساسية كان بمثابة الحافز الذى يدعم الفنان وينمى لديه الإحساس بالجمال، مما يأتى بالنفع والفائدة على بائعى الكتب وعدم إتلاف الذوق العام فى القراءة^(١٠).

حظى اللورد كيمز، من ناحية أخرى، بحسن السمعة فى مجال النقد الفلسفى فى الوسط الثقافى. وتحدث عنه د. جونسون قائلا: "وهذا لا يعنى أننا تعلمنا منه شيئا سوى أنه روى الأشياء القديمة بطريقة جديدة". وأشار رتشارد فى كتابه فلسفة البلاغة إلى سوء فهم كيمز فى استخدام الاستعارة (لأنه جعل آداب المجتمع مقصورة على صورة الطبيعة فى الموضوع الذى تناوله الشاعر)، وأضاف قائلا: "إذا أدركنا الصفحة عن كيمز سوف تظهر أمامنا عدة نقاط مثيرة للجدل، فإن لم يكن تناوله لها مرضيا، فلا ينبغى تجاهل الدراسة الجادة للغة". فبالنسبة إلى كيمز تركز مبادئ النقد على مشاعر الوجدان والعاطفة التى أكدها جيرارد والتى تناولها سميث وهيوم وفرجسون فيما يتعلق بالتعاطف والمشاركة الاجتماعية. ويذكر كيمز فى كتاب له بعنوان المبادئ العامة مخاطبا الملك جورج الثالث:

"حرص الجميع على خوض مضمار الفنون الجميلة، ليس فقط بدافع المتعة الذاتية بل بدافع التأثير النفعى لها فى المجتمع، فهى تخاطب جميع فئات المجتمع بكل طوائفه وتتمى لديهم النزعة الخيرية وتغرس مبادئ الحب والانصياع للقادة إلى جانب التحلى بدمائة الأخلاق والكياسة، مما يساعد القادة على المضى قدما فى جو يسوده الطمأنينة".

وقد ثبت أن الخبرة الأدبية ترسخ فى الذهن من خلال الإدراك الحسى المرهف فى ثنايا عملية التعلم (وليس الخبرة التعليمية على وجه التحديد) باعتبارها عملية حضارية

منظمة، ولها الأولوية في المقام الأول، وهي تتمثل في الطابع الجمالي المرئى الخاص بأصحاب المدرسة الكلاسيكية الجديدة دون التعبير النظري.. وهنا يتضح لنا أن الأفكار النقدية لـ كيمز تلقى بالضوء على صاحبها ذائع الصيت كحجة عقلية قوية، الذى استطاع بقدراته الفائقة استنباط الطاقات الاجتماعية الكامنة لدى الأفراد، التى تحكمها مجموعة من المشاعر يمكن استثمارها للصالح العام، فنجد أن مبادئ الترابط الاجتماعى تتأثر بالمشاعر والعواطف التى ينشأ عنها الحدث. ويذكر كيمز أن مونتيسكيو فى روح القوانين "يميل إلى الخيال الذى يعلى من قدر لغته على حساب الموضوع الذى يتناوله" (المبادئ العامة، II).

ويختتم كيمز عمله فيما يتعلق بمعايير الذوق التى تحد من الأعراف والتقاليد. لذا، فإن جميع كتاباته تعكس حرصه الدؤوب على العامل الزمنى إلى جانب عوامل التغير من العبودية إلى الحضارة، وهو ما تناوله فيكو فى العلم الجديد (١٧٢٥):

من الطبيعى أن الإنسان يميل بفطرته إلى البدائية ويتسم سلوكه بالوحشية منذ بدء الخلق، إلا أنه يكتسب الآداب العامة والقواعد التى تحكم السلوك تدريجياً من خلال المجتمع الذى يوفر له قدرًا من الخبرة اليومية، فهى تخاطب صفوة المجتمع وأصحاب الذوق الرفيع، إلى جانب قواعد أخرى تحكم الفنون الجميلة يمكن الاعتماد عليها بصفة دائمة وليست بصفة مؤقتة (المبادئ العامة، II).

ولقد انصب اهتمام بوزويل على مذهب "الذوق العابر" أثناء رحلته إلى لندن كرد فعل لمذهب الشك الذى أدخل عليه د. جونسون بعض التعديلات. وبالتالي، فهناك تباين متفاوت بين الصفوة فى إدينبرج، أمثال كيمز، هيوم، واللورد إلبانك.

وقد ساعد النقد على توظيف المشاعر والأحاسيس بشتى الطرق، النفسية والجمالية، ثم بدأت فلسفة الذوق تلفظ أنفاسها الأخيرة ضغوط الفلسفة الألمانية والمشاعر الدينية والقومية التى طمست معالم حركة التنوير.

كما أن تداخل الفن والحياة معا ظهر أثره، بعيد المدى، وتمثل فى إلقاء الضوء على الاختلاف بين اسكتلندا والمملكة فى الجنوب، مما دفع كيمز لسد كل الثغرات التى تتعلق بارتقاء الذوق معرباً عن موقفه بالعبارات التالية:

"لا ينحصر الذوق فى إقبال الفرد على تناول الطعام عند الحاجة، بل إن الذوق بمعناه الحقيقى يكمن فى الفنون الجميلة" (المبادئ العامة، II) باستثناء ما عرفه العالم عن الأدب الشعبى المتمثل فى قصيدة "تام شانتير" لروبرت بيرنز التى كانت بعيدة كل البعد عن محل هذا

الخلاف. كما أن النجاح الذي حققه رامزى فى استخدامه للغة العامية وتقليده لسموليت وبيرنز فيما يتعلق بخرق قواعد اللطف والكياسة وحسن البيان، واستخدامه جميع العراقيين التي من شأنها التصدى لأسلوب الحوار الاجتماعي ومعايير الذوق. مما أدى إلى حدوث تفاوت فى عملية التدقيق والإحساس. فعلى الرغم من "شيوخ جو ملانم للإبداع" فى الفترة التي عاصرها سموليت فإن الاهتمام بها لم يرق إلى المستوى المطلوب. مما تطلب المزيد من الالتزام ومراعاة الحس المرهف والمشاعر المهيبة، الجمالية منها والأخلاقية.

وبدا مفهوم الأدب يفرض على المجتمع تبنى بعض المعايير الثقافية الجديدة بالاستعانة ببعض الاستعارات الاجتماعية التي تختلف كثيرا عن صورتها فى الماضى. وبالفعل بدأ الأدباء وضع هذه المهمة على عاتقهم والمضى قدما فى التصدى للعراقيل والحوالز البدائية وغير الحضارية التي شاعت فى عهد ملوك ستوارت. أما بالنسبة لكيمز، فهو يرى أن أوثن قد نجح فى رسم وتصوير الشخصيات لأنه "فشل فى جلب السعادة لقرائه بسرد المواقف الممتعة لأبطاله". واستطرد قائلا:

لا فرق بين ديرميه وأوثن، لأنهما خاضا المعركة سويا، حيث تربطهما صداقة قوية الصلة. فبالرغم من تعرضهما للموت أكثر من مرة فى ميدان المعركة فإنهما لم يتهاونا فى رشق عدوهما بالصخور أو إشهار السيوف فى وجوههم سافكين دماءهم مما يولد الرعب فى قلوب أعدائهم ويصابون بالإغماء بمجرد سماع اسمهما، فمن يمكن أن يبارى أوثن سوى ديرميه؟ وهل من خليل لديرميه سوى أوثن؟ (المبادئ العامة، II).

ففى الفترات السياسية والدينية والعرقية الماضية، نجد أن الثقافة فى اسكتلندا ارتبطت بتاريخ الأساطير وعمليات السطو وسفك الدماء، وهذا ما أدركه -على سبيل المثال- الشاعر جراى فى منطقة مرتفعات اسكتلندا، حيث وجد تأثير تداعيات الماضى المستقلة لا يزال سائدا منذ عصر آل ستوارت فى ظل التمسك بالتقاليد الملكية للأسرة الحاكمة، مما أثر بالسلب على معايير المصادقية المتبعة فى الحياة ودفع جولد سميث إلى كتابة قصيدة له بعنوان رثاء موت الموسيقى الاسكتلندية حيث حاول استرجاع قيم الاستقلال والفضيلة القديمة.. ومنها الأبيات التالية:

واه اسكتلندا! مالك لا تتحملين!

أيسقط سيفك المتين؟

فأين أبناؤك الغاليون؟

مالهم عن الميدان متكاسلون!

هيا .. انهضوا .. لا تندبوا ..

عن الموسيقى .. لا ترجعوا ..

فقد واراها الثرى ..

تشير تلك الأبيات إلى أنه لا يمكن استعادة فترات الطمأنينة والاستقرار ؛ لأن عهد "آلهة العدل" قد مضى. فقد ارتبطت الموسيقى باسكتلندا بالتأثير القوى على السامعين الذى يتمثل فى ذرف الدموع من أعينهم. فمما لا شك فيه أنها فى منأى عن حركة التنوير.

ركزت أعمال رامزى وفرجسون وبيرنز على استعادة الهوية القومية والتصدى لاستعادة المعايير الأدبية والأخلاقية من الجنوب، فحثت على إطلاق العنان لهجاء اللسان الاسكتلندى، وإفساد النغمات الموسيقية لجيرانها والحث على التغنى بالأشعار الغنائية والأغاني الشعبية، إلا أنه كان هناك ثمة تعارض فى الإحساس أو استئعار الماضى وعظمة المكان والتغنى بالأساطير والقصص القديمة - إلى حد ما - مع الواقع والمعايير الأخلاقية الحديثة، الأمر الذى دعا للتجديد والانتقال إلى مرحلة الرومانسية للتغلب على المعاناة التى ارتبطت بفترة شارلز إدوارد ستيوارت بعد موقعة كلودن مور على الرغم من ظهور بعض الصعوبات والمساوئ التى تمثلت فى الرشاوى والإعدام شنقا فقد ظلت الشجاعة والإخلاص والولاء الحافز الرئيسى لهم فى مواجهة العدائية التى استرجعت معها روائح القيم الماضية التى تختلف عن المعايير المادية الحديثة .. وبالتالي، فإن تأثير هذه الأحداث كان بمثابة تحد واضح وصريح للتوجهات المعاصرة فيما يتعلق بالمعايير الأخلاقية. فى الأعمال الأولى لتوماس بلاكويل، مدير جامعة ماريكال، مثل تساؤلات تتعلق بحياة هوميروس وكتاباته (١٧٣٥) ورسائل فى الميثولوجيا (١٧٤٧)، نجد بها تجسيدا وتصويرا واقعيًا لظروف الحياة الفعلية التى عاش فى كنفها هوميروس وكذلك الضريبة التى دفعها مقابل سحر العبقريّة وقوى الأساطير الإبداعية. كما أنه كتب فيما يتعلق بالنقد التحليلى لحركة التنوير:

ما مظاهر أو أشكال الأشياء الطبيعية أو الإلهية ذات القيم الثابتة التى لها تأثير يفوق تأثير معاييرنا المتغيرة ويثير فىنا النشوة، نشوة الروح والبدن؟ لأننى

عجزت عن استكمال عملية البحث، وشعرت بأنه لا فائدة من ذلك^(١١). فإذا أمعنا النظر في أعمال هوميروس نجد أنها تعتمد بكثرة على توظيف الاستعارة كصورة بلاغية لتجسيد أحداث الحاضر والظروف المعاصرة في إطار الأساطير. كما أن بلاكويل استشهد برأى بيكون في أن الغرض من المبالغة في استخدام الخيال هو "الحكمة التي اقتفى القدماء أثرها باعتبارها مصدر المتعة للمفكر بالإضافة إلى أنها تمثل العنصر الرئيسي للطبيعة والفن". لذا فدراسة الميثولوجيا، الأدب الشعبي والمقتنيات القديمة يمكن أن تمثل المخرج لمرحلة جديدة تسمى "الرومانسية" والاستغناء عن فلسفة النقد وحركة التنوير.

انحصرت المقالات النقدية في إطار مصطلح ثقافة الوعي الذاتي، أي الوعي الاجتماعي والأكاديمي مع التمسك بمعايير التقدير والتحيز، وأن جميع احتمالات علم النقد أرسيت قواعدها بواسطة الكتاب الاسكتلنديين في القرن الثامن عشر لكي تفي بمتطلبات مجتمعهم واحتياجاته إلى جانب المشكلات التي تتعلق بمجال الاحتكاك الأدبي، أما ما يتعلق بالمظاهر الثقافية، فليس هناك مجال لتناول الحديث عنها هنا.

(١١) قارن:

Simonsuuri, 'Blackwell and the myth of Orpheus', in Carter and Pittock (eds.),
Aberdeen and the Enlightenment, pp. 199-206.

الفصل الخامس والعشرون

الأدب المعتمد وتكوينه

بقلم : جان جوراك

الأدب المعتمد وتكوينه

يشمل النقد انتخاب وتحديد وتنقيح أعمال من الماضي، وكذلك تقييمًا تجريبيًا لأعمال أنتجت في الوقت الحاضر. ولا شك في أن بعض النقاد قادرون على حسم تلك المهام باللجوء إلى عمل سابق يهتدى به، لكن حينما يزداد الإنتاج الثقافي ويتنوع الجمهور تلزم إجراءات أكثر تعقيدًا لتقدير القيمة الثقافية والشروط اللازمة لمعايير التنقيح المنطقية، وثبت جدوى الأدب المعتمد أو الدستور Canon بتطبيق هاتين المهمتين. ظلت كلمة دستور لها مدى مقيد من التطبيق، وكان أكثر معانيها شيوعًا يشير إلى مجموعة من الكتابات المقدسة التي تقبلها الكثير من الملل النصرانية على أنها كتابات قطعية. (وعلى الرغم من أن الثقافة العبرية كان لها نصيبها من الكتب المقدسة فإنها لم تسم هذه القائمة من الكتب دستورًا Canon)، ومع ذلك فقد فعل الكثير من الكتاب الأوروبيين في القرن الثامن عشر الشيء نفسه مرارًا، أما طلاب الآثار وفن النحت فقد كانوا أيضًا يألّفون هذا المصطلح الذي شرحه بليني Pliny ، ويشير إليه في مناقشته لعمل النحات القديم بوليكليتوس Polyclethus في قوله "دستور، أو تمثال نموذجي".^(١) وضعت هذه العبارة معيارًا لأي عمل لاحق يعبر عن الجسم البشري في ذلك الفن وكتب بوليكليتوس مقالة مفقودة أسماها Canon وضع فيها الأساس النظري للتعبير عن الجسد البشري بالشكل الملائم في أي عمل نحتي. وربما تفسر لنا إلى حد ما تلك المنزلة العالية التي تمتعت بها يوما ما تلك المقالة سر الاستخدام الطويل لهذه الكلمة، ذلك الاستخدام الذي يربط الدساتير Canons بالمبادئ العامة وبالقواعد المقبولة والبديهيات axioms.

والنقد الأدبي المعاصر يقيد معنى هذه الكلمة Canon لتكون مقصورة على قائمة من الأعمال العلمانية الثمينة؛ إن لهذا الاستخدام تاريخ موجز. وعلى الرغم من أن العلماء عرفوا طويلاً هذه المعلومة في الثقافة البيزنطية والثقافة الكلاسيكية المسبوقة بعرض للنماذج النموذجية المنقاة، لم يستخدم ديفيد رانكن David Ruhnken هذه الكلمة Canon لشرح هذه العملية إلا في عام ١٧٦٨. يشرح كتاب *Historia Gidica Oratorum Graecorum* لراوكن البدع التعليمية التي

(١) Pliny, *Natural History*, trans. H. Rackham (10 vols., London, 1938-63), IX. Pp. 168-9.

تبناها اثنان من العلماء في أكاديمية الإسكندرية وهما أرسطوفانيس البيزنطى (C257 - 180 BC) وأرستارخس الساموثراسى (C. 143 BC - C215). أدرك هذان الرجلان - وهما "ناقدان من المستوى الراقى والثقافة النادرة" - مخاطر الفائض الثقافى وأقرا "بأن أكثر الكتابات كانت مضرّة أكثر منها نافعة للأدب الجيدة". وردا على ذلك بأن أعدا "دستورا Canon من عشرة خطباء فقط رأيا أنهم الأهم، وتشمل هذه العملية الإبداعية لتكوين دستور Canon عملية اختيار يرعاها عناصر من مؤسسة ذات سطوة هي الأكاديمية. إن الاختيار فى حد ذاته يحتوى على عنصر ما من عناصر الملاءمة (هناك الكثير جدا من المادة العلمية التى يمكن أن يتناولها الدارسون)، لكن المدرسين عند صناعة الدستور Canon يضعون فى اهتمامهم قيمة أعمالهم المختارة بشكل رئيسى (إنهم يختارون "الأكثر أهمية" وليس، على سبيل المثال، "الأكثر إمكانية فى تدريسه". ويعتبر رونكن ذلك حدثا يؤذن بعهد جديد، وعلى حد رأى رونكن فإن تلك القوائم المختارة أرسدت دعائم حفظ ثقافة أجنبية بائدة.

وصل أرسطوفانيس وأرستافوس بسرعة إلى تقديرات ذات قيمة نقدية وذلك نظرا لتأثرهم فى أول الأمر بالمصلحة التعليمية. جمعت دساتيرهم Canons، ملاحظات رونكن، كتابا من "الطراز الأول". و أضاف هو، ومن جاءوا من بعده، بعد ذلك بقليل إلى دستور الخطباء هذا دساتير للتراجيديا والملحمة والكوميديا والتاريخ والمراثى والشعر الغنائى. مهدت نصوص/ شروط هذه القوائم الانتقائية، كما لاحظ ذلك علماء القرن الثامن عشر، الطريق لسلسلة من العمليات الأخرى، كالتجديد النصى والصياغة الافتتاحية والتفسير (لكتاب مقدس) الرمزى وهى كمؤسسات نقدية شديدة الشبه بعملية التلقين داخل غرفة الدرس والتقييم الأدبى.

وبطريقة ليست مجهولة بحال من الأحوال فى تاريخ النقد، وفرت صياغة روكن كلمة لمسائل ينظر إليها فعلا على أنها ضرورية بشكل ملح، وضرورية فى سياقات بعيدة إلى حد بعيد عن المجتمع الذى وصفه، إن "دستور" روكن يعتبر وعاء لاهتمامات عصره بما يخص ظروف بقاء الثقافة حية والمؤسسات المسؤولة عن الاختيار الثقافى ومعايير التقييم النقدى وطرق الانتقاء النقدى. ويبرز الاستخدام المهم الجديد لروكن الكيفية التى يتفاعل بها "دستوران". تزودنا "دساتير النقد"

- المبادئ الأساسية للحكم النقدي بالمبادئ اللازمة للانتقاء التي تمثل الأساس الذي يقوم عليه " الدستور " ذاته - بقائمة النصوص النموذجية.

وبقدر ما يكون النقد نشاطاً ذهنياً أو نشاطاً قادراً على التفكير فإنه بحاجة إلى " دساتيره"، وبقدر ما يكون النقد انتقائياً بشكل متزايد ولا فكاك منه بقدر ما يحتاج إلى "دستور".

استخدم النقاد منذ وردزورث حتى إليوت كلمة دساتير Canons بالتبادل مع كلمة القواعد rules في محاولة مقصودة لربط كل منهما بأكثر الجوانب التقليدية الجافة من الموروث الأدبي. إن هذه النظرة التي ظلت مؤثرة على مدى تاريخ النقد المعاصر تربط كلمة دستور Canon بالتقييد والإلزام وليس الاختيار، وتحيل تاريخ الحركات الشعرية إلى سلسلة من الثورات. ففي عام ١٨٠١ عندما أراد وردزورث أن يميز الطبعة الثانية من الملاحم الغنائية عن المنظومة الصندنة للعرف النقدي الذي عفا عليه الزمن أشار إلى " دستور النقد" الذي يفصل بشكل تقليدي الشعر عن النثر. هذا الفصل كما يحذر وردزورث^(٢)... يجب على القارئ أن يرفضه تماماً إذا أراد أن يكون راضياً عن هذه المجلدات^(٣). وعلى الرغم من ذلك، في تلك الأثناء التي كان يكتب فيها وردزورث، فالدستور الذي كان يهاجمه كان بالكاد قادراً على أن يدعى حقيقة جلية أو قبولاً عالمياً، وقد كان هيو بليز Hugh Blair على سبيل المثال يدفع التهم عنها في كل عام، وكان يفعل ذلك لتلاميذه في حصة علم البلاغة في جامعة إدنبرج. أعلن بليز في كتابه محاضرات في البلاغة ورسائل بيليس، وهو مجلد طبع في عام ١٧٨٣ فوفر المادة العلمية التي طالما درست للطلاب الجامعيين، أن " الحقيقة هي، سواء أكانت شعراً أم نثراً، في بعض الأحيان التي تتداخل مع بعضها البعض، ما هي إلا ضوء وظل"^(٤).

إن هذا المثال التحذيري يشير إلى خطورة محاولة فهم تاريخ كلمة Canon بسلسلة من المانيفستو. بيد أنها توضح تيارات المقاومة الراسخة للقواعد والدساتير التي سبحت بين جنبات تاريخ النقد الأدبي منذ عام ١٦٦٠ وحتى عام ١٨٠٠. وفي

Sententiarum et Elocutionis Duo Libri (Lyons, 1768) p. xcv. (٢)

Wordsworth, *Lyrical Ballads*. P.252.(٣)

Blair, *Lectures*, II. p. 313. (٤)

عام ١٦٧٢ عندما - حيث نتوقع ظهور قواعد لقيت قبولا عاما - قال دريدن: إن الكثير من الناس صدموا عند سماع مصطلح القواعد". فقد فهموا أن الكلمة تعنى "مجرد وصية ملكية للشعراء"^(٥). ولأن هذه الوصية طالما طبقت من قبل بعض الفرنسيين الذين ينتمون إلى أرسطو- رابين Rapin أو بويليو Boileau - فساد شعور بعدم الثقة فيها. استمر هذا الشعور بالريبة حتى منتصف القرن العشرين عندما قال ي. ر. كيرتيوس بأن تلك "القواعد" تمثل محاولة فرنسية لإحراز الزعامة والهيمنة الفكرية، وهى محاولة رسمية لنشر الأشكال التى تتلائم مع فكر فرنسا القومى حيث ترى أن هذه الأشكال ملزمة على نطاق شامل.

ولم تعد الثقافة الفرنسية الوسائل المؤسسية منذ عام ١٦٣٥ لجعل هذه الجملة حقيقة واقعة. تمتعت الأكاديمية الفرنسية - التى ساندت فى وقت ما الوكالات الثلاث الرئيسية لكيرتيوس والمتخصصة فى صياغة الدستور الأدبى، وهى الكنيسة والدولة والمدرسة - متمثلة " فى شخصية الكاردينال ريشليو العظيمة بفرض لعرض اختياراتها الثقافية. بيد أن كُتَّابًا إنجليز كانوا يشتركون مع الفرنسيين فى كثير من الأهداف حيث كان هؤلاء الكتاب ينظرون بعين الاحترام لنجاح الفرنسيين فى تنظيم استخدام الكلمات، فهم يقتلعون كل ما هو بربرى فى كلامهم ويرتقون بمعايير الذوق.

يقدم سويفت، فى كتابة اقتراح لتصحيح وتحسين وتأصيل اللسان الإنجليزى " المنشور عام ١٧١٢، أفضل إسهام بريطانى معروف فى الجدل القائم حول أكاديمية وطنية. إن موقف سويفت هذا من الأفضل تسميته بالجمعية Padernalism (إدارة شئون البلد على أساس أبوى). إنه يدرك أهمية المثال المعتمد على أى مستوى من مستويات الثقافة القومية، مؤكدا دور القصر فى نقل "معيار أدب السلوك/ اللياقة وصحة الكلام" إلى الطبقة الأرستقراطية. ويؤكد أيضا دور " الكتاب المقدس وكتاب الصلوات" فى وضع " نوع من المعايير للغة" لعامة الناس"^(٦). إن التحالف المشترك بين القوة والتعليم ممثلا فى الأكاديمية الوطنية سيجعل استقرار اللغة على رأس أولوياته وهذا الاستقرار سيكون الأساس الذى لا غنى عنه للحياة الثقافية فى إنجلترا.

(٥) Dryden, *Of Dramatic Poesy*, I. p. 260.

(٦) Curtius, *European Literature*. P. 265.

وتتخيل بعض أكثر الفقرات حيوية في المقال النتائج المخيفة " لعصر التعليم والتأديب" الحالي. إنها طقوس من الموضة تجعل الفرص مقصورة على ممارسة حرفة تقليدية ويلاحظ سويفت أن المؤرخين القدماء تمتعوا باحترام جماهيري أكثر من نظرائهم في العصر الحديث:

كيف إذن لأى إنسان له عبقرية المؤرخ، التى تضاهى مثيلاتها عند أفضل المؤرخين القدماء، أن يقبل على القيام بهذا العمل بحماس وابتهاج وهو يرى أن أعماله ستقرأ بكل استحسان ولكن لعدة سنوات فقط، وبعد مضى عصر أو عصرين يصبح من العسير أن يفهمه أحد دون مترجم؟ إن ذلك يشبه إقامة تمثال فخم على قاعدة بالية.

ولكن مع ذلك يشعر سويفت بشدة بمصيبة الموهبة التى تدفن تحت أنقاض الموضة. ويحذر من خطر داهم أعظم بكثير. لأنه دون المآثر التى جمعها المؤرخون القدماء المعتمدون/ الدستوريون من أجل صلاح المجتمع المدنى ستفتقد الدولة الحديثة المصدر الشعبى الذى لا غنى عنه. ومن سيخلد إنجازات كاتو Cato فى أخريات أيامه حينما لا تكون اللغة الإنجليزية قادرة " إلا على تسجيل ما هو تافه وحينما لا يختفى المؤلفون الإنجليز إلا بما هو محلى؟"

إن طموحات سويفت نحو الاستقرار والدوام مستلهمة من الميراث المشترك من المرارة الشديدة. فأوروبا لم يمض على خروجها مما يسميه سير وليام تمبل "النزاع/ الجدل حول مسائل دينية. مما اعتبر على نطاق واسع حرباً عالمية. إن الحماس لاتصال لا حدود له بعالم الله، واستخدام البراعة اللامحدودة فى تطبيقاتها والآمال العريضة والمخطط لها لأجل كتاب مقدس دستورى دفع الكثير من الكتاب إلى الاتفاق مع شافيتسبرى فى أن الفصل بين القوى أعطى أكبر أمل فى السلام المدنى. والأوامر المقدسة والأوامر العلمانية كانت بحاجة إلى تحديد مناطقها، على حد قول شافيتسبرى، وذلك من أجل الحفاظ على هذه المناطق واضحة ومحددة وكذلك حسم النزاع حول الحدود الفاصلة بينها^(٧).

إن الأدب الكلاسيكى الجديد يجعل الجوانب المتعلقة بالعلاقة بين السياسة وفن الشعر واضحة وهى الجوانب التى تظل خفية فى التقاليد الأخرى. وبناء على

ذلك فإنه مما لا يدعو للدهشة معرفة أن الاستعارة الإقليمية كذلك تمتعت بذيوع داخل مملكة الأدب اللائق. وإحدى الصور الأكثر شيوعاً لمؤسسة الآداب فيما بين عامى ١٦٦٠، ١٨٠٠ كان يشار إليها على أنها "جمهورية"، "إقليم" أو "دولة". ويشرح كتاب بويليو فن الشعر (١٦٧٤) الاستعارة شرحاً حرفياً وبطريقة فريدة مما يجعلنا نرى تحت الرسم التقليدى لطريقة كاملة لإدراك الآداب كحركة مانحة كل ما هو قيم. وتاريخ الفن بالنسبة لبويليو يصبح سلسلة من الملاحق شبه الفيرجيلية التى يجب أن تلجم فيها المناطق الخطرة وتذل لسلطات القاعدة السليمة المهذبة. يتحول Malherbe بويليو إلى إينياس Aeneas ثان. وأخيراً أتى Malherbe ماليرب الذى جعلنا ولأول مرة فى فرنسا نشعر بإيقاع جميل فى الشعر. علمنا قوة الكلمة حينما توضع فى مكانها الصحيح وألزم ربة الشعر Muse بقواعد الواجب^(٨).

وعالم الآداب فى مخيلة بويليو يحتوى على سلسلة من الحدود الواضحة التى لا يمكن تخطيها، وكل حد منها يقع تحت حكم سلطان لا جدال حوله. ويختص بويليو الأدب بالمعاملة الخاصة وذلك بسبب نداءاته الثورية القوية من أجل استغلال القوى المطلقة. وأى فن آخر يقع فى مرتبة مختلفة وبوسعنا بكل إحساس بالشرف أن يملأ المرتبة الثانية. ولكن فى حالة رسم خطة فى المعجم الفرنسى-عربى فنون النثر والشعر المهلكة لا توجد مراتب فاصلة بين ما هو متوسط القيمة وبين ما لا قيمة له^(٩). وفى نظر بويليو فإن الأسلوب/النوع الأدبى والإبداع يصبحان نظامين تصحيحيين مهمين للجهد الأدنى الفوضوى بالوراثة. النوع الأدبى يوجد المؤلف والمتلقى على طول الطرق الرئيسية العامة المعروفة. ولذلك فلا أحد، سواء أكان مؤلفاً طموحاً أم جمهوراً متلهفاً يخطئ فى دخوله مسرحية *Berenice* لراسين (١٦٧٠) بحثاً عن طرب وعرض فخم ذات مساء. إن التأليف يؤكد أن دولة الآداب تستخدم السلطة عن طريق ضباط مسئولين قادرين على نقل حرفتهم إلى أجيال لاحقة. علاوة على ذلك إذا كان لنا أن نعترف بأن الآداب مشروع مستمر فإن من المهم معرفة أن كل الطرق المؤدية إلى العظمة الأدبية ليست رومانسية فى بنائها. ومع ذلك فإن روائع الأعمال القديمة تبقى الفيصل فى القيمة الثقافية، وروائع

(٨) Swift, *Prose Works*, IV, pp. 17-18.

(٩) Temple, *Five Essays*. P.66.

الأعمال في القيمة الثقافية، وروائع الأعمال في التقاليد المحلية توزن في نهاية الأمر بميزان هومر أو فرجيل.

إن التقسيم العام الذي خص كل فنان دستوري بمنطقة محدودة حدث كذلك على طرق أخرى لتنظيم الإنجاز الثقافي. أشار كتاب توماس بلاكويل *تقص في حياة وكتابات هومر (١٧٣٥)* إلى أن الأساتذة العظام في أي حرفة أو علم دائماً يظهرون في فترة زمنية واحدة، وهم أيضاً لهم نفس القلب/ الهيئة والنموذج^(١٠). وبطريقة ما يعزز بلاكويل الفكرة الأكاديمية القائلة بأن كل فترة زمنية لها أسلوبها المميز. وهذه الفكرة هي عبارة عن مجموعة من المعايير السائدة والمدونة في بيان من الأسانيد الدستورية. على أن صيغته تتمثل بقوة التقسيم الزمني الذي قام به فولتير في عصر لويس الرابع عشر (١٧٥١). وهنا تنقسم الثقافة الأوروبية بدقة إلى أربعة عصور دستورية. كل واحد منها تعرف باسم الحاكم السياسي الذي أعطت قوة فرضه للسلام "إن المرء ليشك في أن هكذا قوة كانت، تماماً كما هو الحال بين حيوانات جورج أورويل، موزعة بشكل غير عادل نوعاً ما بين قواعد فولتير، الفرصة لازدهار الفنون. لهذا السبب يحوى "فلك" فولتير أسماء ألكسندر وأوجست قيصر ولويس الرابع عشر^(١١). إن الأسماء الملكية التي استخدمها فولتير في "فلكه" لم تكن مع ذلك ضرورية بشكل ملح لتنظيم التاريخ الثقافي الذي كان من الممكن تقديمه بنفس الفاعلية بالإشارة إلى مادة الفنون أو النظام الرسمي. وبناء على ذلك فإن الميل إلى تكوين مجموعات من الأعمال الدستورية حول أسلوب ثقافي مميز (بدائي وحديث وهكذا) وليس حول رعاية ملكية ازداد بشكل درامي قبيل نهاية القرن.

نصح كارل بوبر علماء الاجتماع بفهم "منطق المواقف" وذلك أثناء تقييم الكيفية التي تنتشر بها الأفكار وتسلب عقل الأشخاص^(١٢). كان منطق تخيل عالم الآداب كإقليم أو جمهورية على الطراز الرومانى يكمن أساساً في الديمومات/ الاستمرارات الأخلاقية والمؤسسية واسعة المجال التي ضمنيتها لمفكرى القرن الثامن عشر. إن الحديث عن الإقليم يعنى إدراك وفهم إمبراطورية، وهى ببيان

Shaftesbury, *Characteristics*. P. 232. (١٠)

Boileau, 'L'Art poetique' c *Chant* I, II (١١)

Boileau, 'L'Art poetique', *Chant* IV, II (١٢)

مركزي من السلطة التي يبدو أن أوروبا الإصلاحية قوضت دعائمه بشكل مستمر. وإن الحديث عن "جمهورية للأدب" يعنى تصور نظام راق من الوظائف الثقافية التي بدت التغيرات البنيوية فى عالم النشر كأنها تتهددها. إن تمييز مؤسسة الأدب بوصفها "جمهورية" يعنى منح الأدب الصفة الشرعية والاستمرارية التي تتمتع بها الهيئة الأكبر. يمنح مواطنو أية جمهورية معيناً من الميزات المدنية المشتركة بدءاً من الحماية العسكرية حتى التعليم الجماعى. وفى جمهورية الأدب يسهم المؤلفون الدستوريون فى هذا المعين. حيث تصبح الأجيال التالية المنتفع بهذه الإسهامات. وتحبو جمهورية الأدب مواطنيها بـ اللغة الحرة فى التعبير الأدبي مما يمكنهم من عبور الحدود الأدبية بدون الخوف من أى إخفاق فى التواصل. ورغم ذلك ففكرة "جمهورية" أو "إقليم" أو "دولة" الأدب تمثل طموحاً إلى النظام لم تتمكن من دعمه الأحداث التاريخية. هذه الأفكار سياسة حالمة أكثر منها سياسة حقيقية حيث تمكنت، على حد زعم بعض الدراسات الحديثة، أوجه الشبه السياسية بين روما وإنجلترا القرن الثامن عشر من التحول تحولاً مربكاً وغير مستقر. فقط فى منطق الحلم تستطيع طبقة فكرية مزحزحة عن مكانها أن تقبل بأوهام الاستقلال والهموم المدنية التي هى مهمة للغاية بالنسبة لأدباء ذوى سلطة أو أدباء "أوجسطيون Augustus" مدّعين. ولهذا السبب ربما كان من الأصح التفكير فى الأسطورة الأوجسطية على أنها عنصر رئيسى فى حصار الأرستقراطية الفكرية فى القرن الثامن عشر.

مكنت هذه الاستعارات السياسية للمسوغات الثقافية عالم الأدب من أن يتصل بسلطات أسوة عظيمة. حيث يوجد أمان عالم مغلق معروف جنباً إلى جنب مع مجالات تبدو لا نهائية من التأثير العابر للحدود.

وفى هذا السياق تأخذ جمهورية الأدب بشكل حتمى بشكل الأوليكاركية Oligarchy حكم الملأ، حيث يمثل قلة من كتاب "الطراز الأول" (اختزل فولتير هذه القلة إلى ثمانية فقط فى مسرحية معبد الذوق) الثقافة القومية قاطبة". وفى نهاية الأمر، كما أشار ذات مرة ج. س. ماكسويل، حتى "القدم نفسه يكون مستساغاً فقط فى عرض انتقائى صارم"^(١٣). لا يستطيع فولتير أن يستسيغ لا الماضى ولا الحاضر بدون انتقاء شديد، لكنه ينقى جمهورية الأدب من حفنة من أحصنة الجر (الكدشان) الشرسة، بالإضافة إلى اختزال Rabelais إلى جزء من ثمانية و Bayl

إلى مجلد واحد. وعندما يخترق راوية فولتير الحرم الداخلي للمعبد لاكتشاف الدستور داخل الدستور لثمانية من المؤلفين الذين "قد يكونون مثالا على الأجيال القادمة/ الخلف" يجدهم لا يزالون يعملون بجد في نصوصهم حيث "يصححون الفقرات التي فيها غلط فيما كتبوا وذلك قد يكون من الجماليات في أعمال من هم دونهم في المنزلة". عند هذا الحد يكون البحث عن المعايير منذرا بخطر المزج بين التصوف والتمسك بكل ما هو جميل.

وعلى الرغم من ذلك فإنه في صيغة/ نص أقوى تكون الاستعارة الإمبراطورية ذات مغزى أجل بصفتها وسيلة للتحكم في الإنتاج الثقافي علاوة على الإمداد بمعايير مثالية في الصحة. إن الحد من الشهادة الثقافية التي أنعمت بها الانتقائية الشديدة على الماضي يمكن كذلك أن يهب سلطته للحاضر حيث تستطيع نشاطات الأقلية المثقفة ذات المبادئ (التي تعتقد أنها استوعبت كل الفهم والفضيلة الإنسانية، تبعا للحكم العدائي لجونسون) أن تتصور نفسها مكمله لرسالة الحضارة القديمة.

وفي نظر بعض الكتاب لم يطور فولتير فروض الكلاسيكية الجديدة إلى الحد الملائم. وفي ملاحظات على مقال السيد فولتير في الشعر الملحمي للأمم الأوربية ١٧٢٨ تحتج باول رولي Poul Rolli بأن الإنجازات الدستورية للثقافة الأوربية ترتبط معا في قصة موحية سهلة الاستيعاب من قبل العقل المثقف في أي وقت.

هناك درجة من الكمال والذوق، التي ما إن يدركها المؤلفون والنقاد حتى تجعلهم جميعا كأنهم ينتمون إلى وطن واحد، يدعى جمهورية الآداب... إن تاريخ كل من ثوسيديدس Thucydides ومكيافيلي Machiavelli يبدوان لي كأنهما كتباً بيد واحدة، وكذلك الحال مع تاريخي كل من ليفي Livy وجويكارديني Guiccardini. وعندما أقرأ أعمال أديسون أظن أنني أقرأ أعمال أفلاطون Plato^(١٤).

إن قناعة رولي Rolli بأن العبقري يتكلم لغة واحدة توسع نطاق جمهورية آدابه. ومع ذلك فهو يحقق ذلك بنظرة للأمنية الثقافية على أنها ماثرة تاريخية هادما

بذلك ما استخدمه مكيافيلي Machiavelli. وجويكارديني Guiccardini كـتشييه خجول داخل كيان مشاع.

إن مناقشة رولى لا تعطى مجالا لفهم التغير الثقافى، وهى معضلة ارتأى الكثير من نقاد القرن الثامن عشر أنها تهديد كبير لوحدة الآداب الأوروبية. وعندما تأمل جولدسميث عنوان بحث فى الدولة الحالية للتعليم المؤدب (١٧٥٩)، تساءل إذا كانت أسطورة الدستور الرئيسى أفقرت الثقافة ككل حقاً. فهو يقرر أن شاعرين فى عصر من العصور " ليسا كافيين لإنعاش بهاء عبقرية بالية، ولا يجب علينا أن نعتبر القلة معياراً قومياً، المعيار الذى به نميز الكثير" وبدلاً من الدفاع عن طبقة واحدة محدودة من صفوة المؤلفين، يجادل جولدسميث لصالح معيار ثابت قائم على إنجازات تلك الطبقة الكبيرة من الناس الذين على الرغم من أنهم اعتبروا فوق طبقة السوق فهم أدنى من الطبقة العليا الذين ينعمون بالشهرة على الآخرين دون أن يكون لهم هم أنفسهم نصيب منها. وهو يأتمن هذه المجموعة الثانية على خزانة التعليم المشاع معلقاً آماله على صدور ثقافة بورجوازية أوسع انتشاراً وحينما يشهر سوفيت مؤلفيه الذين هم من "الطراز الأول" كدرع فى وجه أقوام برابرة أجلاف جاءوا غازين فإن جولدسميث يأمل فى تثقيف الذوق العام بواسطة مجموعة متففة من الوسطاء الذين لا هم من الموهوبين ولا هم من المتحذلقين. إن هذه الصفات تجعل منهم معياراً يحتذى حينما يفشل الآخرون فى الحكم على تقدم أمة من الأمم أو انحلال الأخلاق فيها^(١٥).

ومع ذلك فمن جهات أخرى واجه العلماء القدامى والمحدثون الراقين تهديداً أعظم من انحطاط الأشخاص والمؤسسات التى بدت يوماً ما كأنها تضمن للحياة الثقافية الأوروبية استمراريتها. وفى بريطانيا رفع بطلان العمل بلانحة الترخيص فى سنة ١٦٩٥ العديد من القيود عن الطباعة، وعبر الطريق أمام حشد من الالتزامات المشتركة بين بائعى الكتب.

حق ملكية التأليف والطبع والنشر المشترك ونقل هذا الحق وبيعه، تحالفات استراتيجية بين الأسر التى تولت الطباعة : هذه التغيرات الهيكلية أحلت السوق محل الجمهورية. وفى حكاية حمام (١٧٠٤) يستكشف سوفيت التهديد، الذى يمثلته

هذا النظام الجديد للمعايير المتفق عليها في الآداب، ويعرض الجديد لتلك المعايير. ويعرض سوفيت في شارع الأدباء *Grub Street* (وهو شارع شهير في لندن كان يرتاده كل البائسين من الأدباء) لخليط مزعج من الصيت وإغفال التوقيع حيث "اتحاد" من "مائة وست وثلاثين" شاعرا من الطراز الذي يدفع جانبا" مؤلفا ما يدعى هومر... شخص لا تعوزه بعض المهارات. ^(١٦) إن سوفيت يقدم عالما لا تلغى فيه عدم المقدرة على فهم اللغة اللاتينية اتفاقا تعاقديا على ترجمتها. إن الاختلاف بين عالم انتشار السلعة وجمهورية المعرفة الشهيرة في الكتاب الثالث من رحلات جاليفر *Book Three of Gulliver's Travels* من الصعوبة بمكان أن يكون أكثر من ذلك. وفي داخل الأول، السؤال المفضل من قبل الدخلاء على جمهورية الآداب - وهو "كيف تصنف مراتب المؤلفين الأعلى قدرا؟ - يتخذ شكل السؤال الميتافيزيقي لشخص منطقي يؤمن بالفلسفة الواقعية.

وعندما يتتبع سوفيت هذه المشاكل إلى المنبع، في القاعدة والدستور للكنيسة المسيحية، يجد أن الكتاب المقدس ذاته وقع في هذا العالم السرابي من الأشكال الطباعية، لكي تفقد صفة "الدستوري" أية حالات باقية من المشروعية اللاهوتية، لتصبح بذلك تنويعا وعرفا بالعبقرية الإنسانية أكثر منها سلطة قدسية. ومثلما هو الحال مع مؤلفيه القدماء المفضلين فإن الكتاب المقدس لا يمكن أن يظل منزها عن الأيدي العابثة التي ترمى إلى تطويعه لخدمة أغراضها. والمتشددون الدينيون Puritans الذين يعتبرون كل كلمة في الإنجيل مليئة بالمعاني، لا يستطيعون أن يؤلفوا قصة مقبولة مبنية على الكتاب المقدس تحكي عن ما تعنيه الثقافة المسيحية بلغة بشرية. وبدلا من ذلك فهم يجذبون خيوط النص مرة في أحد الاتجاهات في مسعى لتوسيع أبعاده الروحية من خلال تفسير ملهم. ومرة أخرى يجذبون هذه الخيوط في اتجاه آخر في محاولة لضغطه ليناسب أهدافا محلية. ولأن "قواعدهم" في التفسير تتأرجح ما بين التصوف والتحزب فإن "دستورهم" يصبح عصي الكشف عن وجود الماء لرجل همام ذي نخوة هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يصبح كعود القصب الخاوي الذي يميل مع أي هبوب لرياح الموضة. وعندما يقرر إخوة سوفيت الثلاثة ارتداء معاطفهم طبقا لموضة لا تسمح بها وصية والدهم فإنهم يجدون ملحقا ملتما في وصية والدهم يمنحهم الفرصة " لإضافة بنود

تتص على العوائد المشاع Publick Emolument، رغم أن هذه البنود لا يمكن استنباطها من الوصية، كلمات لا حصر لها. كان ذلك هو المفهوم من كلمة "دستوري Canonical"، على حد قول المؤلف، "ولذلك فهم أتوا إلى الكنيسة في الأحد التالي وغطتهم النقط"^(١٧). وفي هذا الوقت أصبحت التناقضات الموروثة في صفتي الدستور والقاعدة شديدة الوضوح، كما هو واضح في قصة الخلاص ولغة السلطة الإكليريكية.

تتبع رواية إميليا Amelia لفيلدينج Fielding ١٧١٥ نفس التناقضات إلى عالم الأدب اللائق. ويجد بوث Booth أن كلا من قوائمه المؤلفات للمؤلفين المفضلين (سويغت ورايبلايس وسيرفانتس وليوسيان) ومعايير الشائعة لقياس إنجازاتهم أصبحت مكررة بسبب ظهور معيار جديد.

وزميل الزنزانة لبو، "المؤلف"، يقيس على أساس الطلب، على أساس الثمن الذي يدفعونه في كل صفحة^(١٨). هذا العالم الجديد من الكتابة المشاع يسير وراء السوق ويجعل من المؤلفين مجرد أوراق ويجعل من الأوراق مجرد منفعة في عملية من التثمين التي لا تدع مجالا لمحاكمة بوث غير الرسمية لما هو عظيم.

وهناك تهديد آخر لشرعية القواعد قادم من مصدر أكثر صعوبة في التخلص منه من خلال المحاكاة التهمكية الذكية ويعارض كتاب بيرنارد فونتينييل Bernard Fontenelle تخفيض في القدمات والمحدثين (١٦٩٢) الاستئجار الدائم الذي طال تفوق القدمات، مطالبا بتعيين حدود المنطقة الثقافية بشكل أكثر وضوحا وأكد أنه بالرغم من أن القدمات ظلوا لا يضارعه أحد في الشعر والبلاغة فإنهم، بعد التروى والتأمل، لا يمثلون "الكمال النهائي" حيث إنهم يسمحون "لأحاديث غامضة ومشوشة أن تجرى مجرى البراهين". وعليه فهو يقترح حاكما جديدا لملكة العقل محتجا بأن أرسطو يجب عليه أن يترك مجالا لديكارت. وهو يؤكد أنه قبل ديكارت كان الناس يحتاجون بشكل مريح أكثر... إنه من، كما يبدو لي، وضع الأساس للأسلوب الجديد في التفكير - وهو أسلوب، أكثر استحقاقا من فلسفته التي

Voltaire, Oeuvres, VIII p.577(١٧)

Johnson, Lives, III, p. 61(١٨)

فيها قدر كبير زائف أو غير مؤكد - على الأقل في نظر القواعد الصحيحة التي علمنا إيها^(١٩).

ما القواعد التي علمها ديكرت؟ بالنسبة لبويليو Boileau أو ريمير Rymer تعمل القواعد عن طريق العودة إلى الأحكام السابقة/ الأسوة السابقة، أسوة بالآداب القديمة على وجه الخصوص. "ربيت على الآداب منذ نعومة أظفاري"، وهو هنا يتذكر، "ومنذ أن أثبت لي أنه بواسطة الآداب يمكن للمرء أن يكتسب معرفة أكيدة وصافية عن كل ما هو مفيد في الحياة، أصبحت شغوفًا بتعلمها". ومع ذلك فكل الذي اكتشفه كان "الاكتشاف المتزايد لجهلي أنا"^(٢٠).

ويستبدل ديكرت بقواعد الحكمة القديمة المجموعة في قائمة من النصوص الدستورية دستورًا من الشك بالذات بشكل منظم.

وبالنسبة لأي موضوع نحن بصدد البحث فيه فإن علينا أن نتساءل ليس عن ما فكر فيه الآخرون أو عن ما تحدث به أنفسنا نحن، ولكن علينا أن نتساءل عما نستطيع أن ندركه بوضوح وجلاء بواسطة البداهة أو عما نستطيع أن نستنتج على وجه اليقين. فليس ثمة وسيلة أخرى لاكتساب المعرفة^(٢١).

فديكرت يصف المعرفة لا على أنها منقولة إجمالاً ولكن على أنها مكتسبة على النطاق الفردي. وبهذا الأسلوب يختزل مقاطعة الآداب في فرد واحد يحكم نفسه. وهذا الفرد يبني نماذج محددة لتجيب عن أسئلة محددة، وذلك بأسلوب يهدد ويجعل المهجور قانوناً قياسياً مجموعاً في دستور من السلطات الإرشادية.

يفترض المنهاج الديكرتي Cartesian حالة مثالية فمن عام ١٤٧٥ إلى ١٦٤٠ تدرج قائمة العنوان القصير خمسة فقط من المداخل المتفرقة، ولكن هذا المجلد فيما بين عامي ١٦٤١ و ١٧٠٠ يشتمل على واحد وثلاثين من هذه المداخل. ويستمر هذا التوسع طوال القرن الثامن عشر كله. ومن الآن فصاعداً نرى رقماً متنامياً من الأعمال الواعدة بإلقاء "القاعدة" أو "الدستور" على أنشطة تتراوح ما بين "السبب الحقيقي" وبين "النقد الأدبي". وأى ناقد يطل على الوضع الغامض، ولا

Rolli, Remarks upon M. Voltaire's Essay (London, 1728).p.12-13 (١٩)

Goldsmith, Works, I pp.276,337(٢٠)

Swift, Tale pp.33.127(٢١)

أقول المتناقض، " للقاعدة"، التي تضم الآن كلا من السلطة القائمة ومنهاج الشك، سيستعين بالطبيعة غير المستقرة لإقليم/ مديرية الآداب خلال هذه السنوات. وعندما يقرر كرسنوفر سمارت نشر كتابه الدساتير الهوراسية للصدقة *Horatian Canons of Friendship* (١٧٥٠) يعترف بأن وجود هذه الدساتير نفسه سيسلم به دون تمحيص مستفيض: أقول غريل إنن نفسك وغريلها مرة أخرى، واقتلع الشيلج الضار من القمح^(٢٢).

وروج ديكارت درجات غير معهودة من محاسبة النفس، وهذا من وجهة نظر بعض مؤلفي القرن الثامن عشر، إلى درجة لا تستطيع معها قاعدة أو دستور أن تستمر دون اختبار مطول من محاسبة النفس. ومن وجهة نظر كتاب آخرين فإن مشكلة القواعد تعطي إشارة البدء لاستكشاف قائم على مبدأ الشك للحدود الشرعية التي تحدد صفة أى نشاط ذهني يكون محل نظر والبحث الذي يقوم به اللورد بولينبروك Bolingbrake في كتابة رسائل في دراسة واستخدام التاريخ *Letters on the study and use of History* (1752) من أجل " المعيار الصحيح للتاريخ" يحث المؤلف على التفكير في " القواعد... اللازمة لتكون مؤهلا لدراسة التاريخ" نفسه. ومثل هذه القواعد تضم فيما تضم أسلوبا مناسباً في دراسة التواريخ وتسلسلها وتقويمها وشهادات ذات مصداقية وحوادث يقبلها العقل. كل واحدة من هذه القواعد يجدها بولينبروك منتهكة في التوراة.

وعلى شاكلة فولتير يعتبر بولينبروك أن الكتب المقدسة الدستورية تخدم مصالح المجموعات التي تحكى (أى الكتب المقدسة) عن مغامراتها. ولا يذهب الأب ريتشارد سيمون بعيداً ولكن كتابة التاريخ النقدي للتوراة (١٦٧٨) يذكر قراءه بأن الوحي الإلهي للكتاب المقدس لا يكفل السند لكل كلمة ترادفية. ويعلم الأب سيمون قراءه أن الكتب المقدسة كانت جهداً بشرياً، كما يحثهم على تطبيق "قواعد نقدية" على كل آية " فقدت أصولها الأولى"^(٢٣). بينما ينعي جون إيفلين على كتاب سيمون بشده تقويض لدعائم الإيمان لكل أولئك الذين يعتقدون بأن الكتب المقدسة وحدها هي دستور وقاعدة الإيمان^(٢٤).

Swift, Tale pp.90(٢٢)

Fielding, Amelia p.326(٢٣)

Fontenelle, Oeuvres, II p.358(٢٤)

والمنهاج النقدي يتحدى سلطان الآداب والكتاب المقدس على حد سواء. وشجع هذا المنهاج أيضا على قراءة وتفسير من نوع جديد تكون محكومة بقواعد ودستور البرهان والدليل. وأشار كل من هيربيرت بوترفيلد وأرنالدو موميجليانو إلى تلك المجالات الجديدة التي فتحتها هذه المناهج لدراسة التاريخ. ويلاحظ بوترفيلد أن أبى ما بيلون Abbe de Mabillon فى كتابه *De Re Diplomatica* (١٦٨١) الذى ينظم قواعد فك رموز الخط لمادة الدليل " مبينا كيفية اختبار صحة البراءات من خلال فحص المخطوطات الجلدية والمواد المستخدمة فى الكتابة وأشكال الأختام وطرق الكرامات أو تدوين التواريخ وهلم جرا^(٢٥). ويصف موميجليان كيف وسع البحث فى المقروكات والآثار دائرة الدليل الذى نحتة المؤرخون من " الآداب الجيدة" ليشمل ما سماه أبى دى مونتنفاوكن، التاجر والخبير الفرنسى بالمتروكات النفسية والآثار، "التاريخ الصامت الذى لا يشير إليه المؤلفون؟" أى النقوش والجواهر والقوارير والبراقع والتماثيل والمذابح.

نوقشت هذه التجديدات كثيرا وبشكل أكاديمى وبلغة دقيقة. وأظهرت هذه المناقشة ماييلون مبشرا ببيركارد Burckhardt. ومع ذلك فالدارسون للنقد الأدبى قد يرون إنجازاتهم من وجهات نظر مختلفة، وذلك لأنه عند وضع قواعد تمييز الوثائق المزيفة عن الأصلية مهد ماييلون السبيل لصياغة الدستور الثانى الذى سيجعل بقية أصلية من التاريخ العلمانى على درجة من الحفظ تضاهى تلك التى كفلها الدستور السابق للبقية الأصلية من مثيلتها المقدسة. ورعت السلطة الإكليريكية خروج الدستور المقدس إلى النور فى القرن الرابع. وخلال القرن السابع عشر نظمت السلطة العلمية ظهور دستور علمانى منافس. ويؤكد مونتنفاوكن Montfaucon أن مثل هذا الدستور ما كان ليكون دستورا أرضيا صرفا بل ربما كان يحتوى على عناصر ملموسة أيضا. استطاعت البقية الأصلية التى وضعها العلم أن تروج لنفس التفسير المشار إليه والبحوث المستقيضة على أنها أسلافها المقدسة. استطاعت حتى أن تمد تلاميذها بقصة خيالية عن الذات، كما أوضحت مناقشات جاءت فيما بعد من فيكو Vico إلى ونكلمان Winckelman.

وعلى الرغم من أن المنهاج الكارتنيمزى كان يهدد فى البداية بالقضاء على السلطة الدستورية فقد مهد فى واقع الأمر السبيل لملاءمتها لاحتياجات النظر

العلمية للعالم. إن محاولة عزل النقد الأدبي عن هذه المحاولات لإعادة صياغة شكل عالم المعرفة هو محاولة لإنكار أن التغيرات التي طرأت على النقد أسهمت في إعادة هيكلة أعرض للعمل الإنساني خلال هذه السنين. جعلت المحاكمة الطويلة، التي نقلت كتاب مونتفاوكن شرح التراث (ترجمة إلى الإنجليزية عام ١٧٢١)، من النصوص المدسرة لآباء الكنيسة إلى أنظمة مجارى العالم القديم، لعلاقة بين أى دستور لسلطات ذات قدر، وأى دستور ينظم منهاجا إمبرياليا تحقيقا العلاقة ذات طابع مميز. كما أن كتاب مونتفاوكن هذا يمثل تحولا من دستور ذى شهرة كبيرة إلى نظام فك للرموز أكثر تعقيدا وذلك بوساطة دساتير البرهان المطبقة بشكل منهجي من قبل باحثين ذوى مهارات عالية. ويشرح مونتفاوكن فى مقدمته لهذا الكتاب كيف أنه فى أول الأمر كان ينوى جمع نص لآباء الكنيسة معلق عليه فى حواشيه. هذا النص يمكنه أن يشرح إيماءات هؤلاء الآباء لعدد أكبر من الناس. قادته هذه الإيماءات نفسها إلى آفاق وأفاق من عالم ما كانت الآداب وحدها لتعيد صياغتها وحدها بالتمام والكمال أبدا. وفى عام ١٦٩٨ توجه لهذا السبب إلى إيطاليا "التي تحوى لوحدها قطعا أثرية أكثر من تلك التي تحويها كل أصقاع أوربا مجتمعة". على أن القدم الذى يتألف من عناصر لا حصر لها التحكم فيه أصعب بكثير من القدم المحصور فى مجموعة منتخبة من النصوص القيمة، ولكن ثلاث سنوات لم تكن بالكافية ليدرك مونتفاوكن ما كان تتوق إليه نفسه من المعرفة الدقيقة (بكل صغيرة وكبيرة تتعلق بالمخزون) "بكل جوانب القدم"^(٢٦) والمعرفة الدقيقة بتصحيح كل الأخطاء التي تمخضت عنها علوم الاشتقاق اللغوية (وتواريخها) الخاطئة والتخمينات غير المتعمقة.

فى حين أن قائمة النصوص المدسرة شملت دليلا محدودا وشرحا لا نهاية له، حوت الثقافة الدستورية للمصنوعات اليدوية القيمة مادة لا حصر لها وقدرة فنية نوعية عالية على فك الرموز. وبينما يندب مونتفاوكن حظه، لا يتوقف الدليل عن القنوم. النصب التذكارية والخزائن والمجموعات "الأثرية تسترد لكى" يكتشف ما هو جديد "كل يوم"، وعلى الرغم من ذلك فإنه "لبلورة القدم فى كيان واحد" يبقى هناك هدف كل عالم بدقائق الآثار والنفائس، وهذه هى القوة التي تقف وراء كل الكتابات التي تم فك رموزها والتتقيقات الطموحة عن الآثار.

تؤكد مرارا أن البحث عن الآثار دفن تحت أكداًس مادته الخام. والسيرة الذاتية لجيبون Gibbon شاهدة على القدرات الواهنة لخبراء الآثار الذين جاءوا بعده، والتي حالت دون أن تتوحد بحوثهم الاستكشافية لتصبح كلا متكاملًا. إن الاختلاف المعروف بين خبراء الآثار الذين يملكون كل الحقائق لكنهم لا يملكون قصة يجعلونها في إطارها، وبين الفلاسفة الذين لديهم كل القصص وليس لديهم حقيقة واحدة تشير إلى غياب القصة التي تربط ما بينها، أي دستور، بمعنى قصة خيالية منظومة جيداً مما يعتبر على نطاق واسع خلافاً في البحث الأثري. ومع ذلك فعلى الأقل هناك خبير آثار واحد هو وليام ستكلي William Stukeley حاول التوفيق بين الدليل المادي الذي تمخض عنه بحثه وبين قصة أجل اقتبسها من الكتاب المقدس. ويسعى كتاب ستكلي **Stonebenge** (١٧٤٠) إلى التآليف بين وفائه الوطني وبين المعرفة القديمة والأرثوذكسية المسيحية في قصة واحدة شاملة. وحينما يبتكر ستكلي دستور التاريخي الفلسفي، وهو نظام لقياس زمن التوراة، يأمل في التوفيق بين الدليل المادي لـ **Stonehenge**، الذي درس بشكل منهجي وكتب عنه بتفصيل شديد، وبين الأمل الوطني في إثبات ذلك على التراب البريطاني، يكتشف أن الديانة الرجولية "شديدة الشبه بالمسيحية". ومثلما هو الحال مع سير توماس براون، وبمقاصد توفيقية مماثلة، يقدم ستكلي دراسته عن **Stonehenge** التي تؤكد أن "الدين نظام واحد قديم قدم الحياة على الأرض" على أن الرغبة في التوكيد لا تلغي الحاجة إلى الاستكشاف وللكتابة عن هاتيك الاستكشافات بشكل منهجي في وقت أصبحت فيه مؤخرًا روح مذهب الشك شيئاً مرموقاً^(٢٧). وبناء على ذلك يقدم ستكلي عدة صفحات فيها أشكال توضيحية وقياسات وصور توضيحية. والذكاء والمعرفة/ الدراية لم تعودا كافيتين لإقناع الجمهور: إن عدة البحث العلمي كلها لأبد من أن تدعم أن مسألة ظهرت في المناخ الفكري في فترة ما بعد الكارتيزية.

والضامن لكل القواعد في عمل ستكلي يصبح بالتدريج عينا خبيرة أكثر من سلطة معترف بها. ومع هذا فالسلطة المعترف بها (والهيئة الموقرة) تحدد ما ستدرب العين نفسها عليه. إن محاولة الإفلات من هذه "الدائرة التفسيرية" تكمن وراء التركيب الجريء الذي أخذه فيكو Vico في كتابه سينزا نوفا *Scinza nuava*

١٧٤٤، وهو عمل أضاف بعدا جديدا لمفهوم الدستور في القرن الثامن عشر. ويشير فيكو إلى أن الحقائق التاريخية لها صفة مختلفة عن الحقائق العلمية كما أنها تستدعي مهارات مختلفة من القائمين على تفسيرها. وهو يعتقد أنه "دستور عظيم لأساطيرنا". ذلك الذى "ينتسب إلى الرجال بيد أنه مشكوك فى صحته أو غامض، إن الرجال يفسرون على سجيتهم وبناء على طبائعهم الخاصة وعلى عواطفهم وعاداتهم النابعة من ذواتهم". ويبتدئ فيكو استكشافه لهذه الأسطورة "بتكرار الفكرة التقليدية القائلة بأن عالم المعرفة الإنسانية يقسم نفسه إلى مناطق واضحة: عالم الطبيعة الذى خلقه الله ويتحكم فيه، وعالم المجتمعات الإنسانية. فالله عز وجل وحده القادر على معرفة الأول، غير أنه، لأن عالم المجتمع المدنى تدخلت فى إيجاده اليد البشرية بشكل جزئى، فإن المعرفة اليقينية هنا ممكنة لكنها عسيرة. " إن من اليقين أن عالم المجتمع المدنى أوجده البشر ... ولهذا فأساسياته موجودة فى تحويلات العقل البشرى"^(٢٨). ومع ذلك فضعف هذا العقل يجعل النتائج الناجمة عن هكذا استبطان أقل تأكيدا وأقل وضوحا من ما قد يقدمه إينار رينيه ديكرت Rene Descartes. وعلاوة على هذا يرى فيكو علمه الجديد تاريخا، وبهذه الطريقة يبسط المشروع الكارتيذى للاستبطان المدعوم بالأدلة فوق بناء زمنى وفراغى هائل. إن الفوضى المحتملة فى مجال يراكم الكثير من الذوات Subjectivities المتفرقة تعد بأن تكون هائلة. ورغم ذلك، ما زال فيكو يتحدث، فالنظام الاجتماعى الإنسانى سواء نظر إليه من منظور الزمن وتدايعياته وتقلباته أو من المنظور التزامنى أو الآنى للأحداث Synchronically لا يسير كله كيفما اتفق. وهو يتتبع أساسيات متكررة بعينها، فى غاية الفعل ورد الفعل التى يتألف منها التاريخ الإنسانى، هذه الأساسيات هى التى تحدد الأشكال المحتملة للنظام السياسى، والتعبير الاستعارى والإدارة الاقتصادية الناشئة يركز فيكو على المبادئ المحتملة أكثر من الزعماء السياسيين الذين يمثلونها مؤقتا. وهو يسمي هذه المبادئ "دساتير" فالدستور القائم على الترتيب الزمنى للحوادث/ التاريخى "يعين أصول " التاريخ الشامل"، و"الدستور الأسطورى" يظهر البناء الطبقي للعالم القدم من خلال التمثيل الاستعارى للآلهة. ودساتير فيكو تمكنه من تشكيل تاريخ دنيوى فى تأليف فروض موجودة

ضمن شكل وسلطة الفروض المنطقية. وفي عمل فيكو هذا يصبح العلم، وليس الأرثوذكسية، ركيزة الفعل الإنساني.

لا "دستور" فيكو ولا عمله يقدم تفسيراً إمبيريقياً (قائماً على التجريب والملاحظة) دقيقاً للظواهر التي هو بصدها فبينما تمكننا دساتير الدليل التي وضعها المؤرخون وخبراء الآثار من تمحيص الدليل بشيء من الدقة، فإن دساتير فيكو وستكلى تؤدي إلى نفس الحاجة الملحة إلى تجميع هذا الدليل بما هو جدير بالذكر، من أجل اعتبار فكرة أن الدنيا شيء عرضي فكرة مقبولة لدى الفهم الإنساني. والدستور بالنسبة لهؤلاء الكتاب يصبح من جديد بناء خياليا يرتب الأحداث في شكل صور يسهل تذكرها.

وعليه فإن آداب القرن الثامن عشر توضح التقارب الكائن بين دساتير عديدة مختلفة. فالدستور المعد لحفظ "الأسطورة الأوجسطية" يأمل في تنظيم جمهورية الآداب من خلال قائمة انتقائية إلى حد كبير من الأعمال القيمة التي تستحق الاستئثار بالاحترام الدائم من كل ذي لب. إن الدستور العلمي الذي دشنته ديكارت يضع قواعد قياسية في التوفيق والتحليل والحكم على الدليل المادي المكتوب. وأول هذه الدساتير يقيم سلطته على التحديد، أي حصر القيمة في عدد صغير من الفقرات المقبولة. والثاني، على العكس من الأول، يسعى حثيثاً لتوسيع منطقته. ويعتقد ريتشارد سيمون أن المنهاج "النقدي" لا بد له من وضع مبادئ علمية يقوم عليها تحليل الكتاب المقدس. ومايبلون ومونتفاوكن يبحثان في تاريخ الدليل الوثائقي والمادي الذي لم يكن يعتبر مستحقاً للاهتمام من قبل. والتوسع في المادة التاريخية الخام يدعو إلى زيادة ملائمة في القدرة على تنظيم هذه المادة. والقصص ذات الهوية الدستورية التي ترأب الصدع بين السلطة المقبولة والدليل الإمبريالي تمدنا بالقدرة على هذا التنظيم. إن الحاجة إلى دليل أكثر إمكانية في الاعتماد عليه وإلى مدى أوسع للدليل، وإلى تفاصيل أكثر إلزاماً عن هذا الدليل، كل ذلك يوافق فهم الدستور Canon الذي كان جارياً في عالم الأدب والفن خلال السنين الأخيرة من القرن الثامن عشر. ومن هذا المنطلق لم يعد ممكناً تقسيم منطقة الأدب بين القليل من القوى العظمى ذات النفوذ ومناطق أكثر وأكثر تضغط من أجل الاعتراف بها، بينما في نفس الوقت يصبح الفحص في القيمة هو الضمير الإنساني الذي يكون كسفينة تستقل طلباً لتفعيل الذات في مجالات التاريخ والثقافة والتراث.

الدستور الأدبي *The Literary Canon*

يدلى النقد الأدبي بدلوه فى كل التطورات فى المنهاج النقدى المشروح آنفا. الدراسة النصية تحاول أن تتحرك بأسلوب علمى منظم من حل مشاكل التوصيل النصى والإرجاع والتقويم. وتفسير السلطات الوطنية يتبع، فى حالات عدة، مناهج مصممة فعلا من أجل النصوص الكلاسيكية والكتاب المقدس.

وكمثال مشهور، سعى وليام واربرتون Williom Warburton إلى وضع دساتير للنقد، وهى ما يميز الهواية عن النشاط المتخصص فى تحرير أثر أدبى. وخلال القرن الثامن عشر اعترف جيل جديد من النقاد الأدبيين بضرورة إحياء القلب الذى يحوى آمال وعادات الإدراك عند الجمهور الأصلى لأى فنان، هذا إذا قدر لإنتاج أدبى أن يعيش من جديد لأجل أجيال مستقبلية. إن أعمال روبرت لوث وتوماس وارتن وهيو بلير وصمويل جونسون تأخذ نفس هذا الاتجاه ومع هذا فإلى جانب الجهد المبذول لإعادة بناء المصطلحات الأساسية فإن المسوغات اليومية والمؤسسات الثقافية الخاصة بالماضى تأتى كجهد يبذل لرؤية هذا الماضى كبناء للعقل البشرى. وفى هذا المسعى الذى بدأه كل من فيكو وستكلى تكتسب الأعمال الفنية أهمية كبرى وذلك لأن الشاعر أو الرسام فى عملية الخلق الفنى يعملان بحرية ظاهرة، وكذلك من المحتمل رؤية أعمال فنية (متفرقة) وهى أعمال فنية ليس بمفهوم الدوائر المرعية سياسيا، وهو مفهوم فولتير، ولكن من المحتمل رؤية أعمال فنية ترمز للعقل الخلاق الذى يعمل عبر العصور واللغات والأنواع الأدبية لإبداع النظام الجديد الذى يسميه جوته Weltliterature.

هذه السبل لم تكن مقسمة فى ألمانيا لكى تمكن ونكلمان Winckelmann وهيرود Herder من نسج هذين النوعين من أنواع البحث فى نظام تاريخى موحد. ومن أجل هذين الكاتبين، وكنتيجة حتمية جدا لفهم جديد للدستورية Canonicity، فقد أصبح المؤلفون الدستوريون مثل هومير وفرجيل مثالا يحتذى ليس فقط بمعنى تحضيضى (كالدوافع إلى تأليف الملحمة أو إنجاز Pietas) ولكن كأوعية النظام من السلوك أو الرموز والعادات التى يمكن إحيائها من خلال البحث التاريخى والتتقيب الأثرى فضلا عن التحليل الأدبى. أن القلب الشاحب للبناء الجديد الذى أعطى صفة الأسطورة والتفسير الخفى للذين يعرض لهما كتاب توماس بلاكويل نقص فى حياة وكتابات هومر يخضع للمجال الأكثر جوهرية الذى دشنه ونكلمان

فى فكرته عن معرفة القديم، التى تتحد فيها الأجنحة العلمية والآثارية والأسطورية العملية النقد بشكل غير مسبوق. ومن النص والعالم الذى تصوره كلماته يتأتى بناء ثالث هو المجتمع شبه الوهمى البائد الذى يحتوى عليه العمل الدستورى innuce.

وفى حالة شكسبير فإن المهارة الحاذقة والعاطفة الوطنية والاهتمام بكتابة الأساطير كلها تصبح شيئا واحدا. أعرب نقاد القرن الثامن عشر مرارا عن دهشتهم حين تساءلوا عن الكيفية التى تمكن بها " هذا الرجل الخارق للعادة" (٢٩)، كما يسميه جون دينيس فى عام ١٧١٢، أن يبلغ عنان المشروعات العالمية التى طالبت بها قواعد النقد. ومع ذلك فالغموض والتشويش الذى شاب أعمال شكسبير هدد بقطع الصلة بين التذكار الوطنى وبين الرؤية الوطنية دون مساعدة الأنشطة الإصلاحية للدراسة العلمية. وعلى حد قول لويس ثيوبالد Lewis Theobald فإن شكسبير كان ينزلق كل يوم إلى حالة "الكتاب الأدبى الفاسد" Corrupt Classic (٣٠). شجع الاتجاه العام لهجر قواعد شكسبير على ما وصفه واربيرتون Warburton عام ١٧٤٧ بأنه حركة البوابين والمدعين حيث اعتبر بعض المحررين أنفسهم كأنهم يواصلون المعركة ضد البربرية التى بدأت مع عصر النهضة. ومع هذا فالأشخاص فى هذا التشبيه للحضارة والبربرية لم تكن لتبقى مستقرة. وإلى حيث كان يأمل واربيرتون أن ينشر شكسبير كدليل لا غبار عليه فى "اللغة الأم"، اختطفه هيردر Herder من القاعة Salon إلى الغابة. وإذا كان ثمة رجل قادر على أن يخلب ألبابنا بتلك الصورة الهائلة لشخص "جالس عند قمة تل صخرية والعاصفة والإعصار والبحر الهائج عند قدميه وشعاع من السماء فوق رأسه"، فهذا الرجل هو شكسبير. وهكذا يصبح شكسبير فى كتابات هيردر واسطة من وسائط البحث النقدى عن رموز المجتمع المدنى الذى بدأ مع مجيء فيكو.

أضحت مركزية شكسبير الجديدة معيارا للحكم على كل نوع شعري ونقدى متبحر يظهر على الساحة أكثر وضوحا مع تقدم العصر. فشكسبير يدعم خزانة الأدب الوطنى التى جاءت بعد "Gothic" أكثر من المبادئ الكلاسيكية فى التأليف. وشكسبير آخر يمزق المناطق الأدبية المتفرقة وينذر بمجىء فن متبحر

Richard Simon. *Histoire Critique du Vieux Testament* (Rotterdam. 1685. repe. (٢٩)

Frankfurt, 1967). P.I

Diary of John Evelyn ed. William Bray (4 vols. London, 1879). P.411 (٣٠)

وذى شعبية وخلّاق ونقدي في آن. هذا الفن فن ساذج وصادق كما أنه حديث إلى أبعد حد. وفي عام ١٧٩٧ امتدح نوفالس Novalis الحذق الناجم عن دراية وخبرة الذي جعل ترجمة أ. و. سكليجل A. W. Schlegel "دستورا أكثر امتيازاً بالنسبة للمتفرج المتبحر"^(٣١)، الذي هو قالب خلاق في الشعر الحديث الذي هو في حد ذاته ترجمة/تحويل. وفي بريطانيا تأمل نشرة واربيرتون في استخدام المؤلف كوسيلة اختبار "لداياتير النقد الأدبي" العلمية التي ترس معايير واضحة للتعليق التقويمي على مؤلف حديث. واربيرتون لا يمدنا في الحقيقة بهذه الدساتير لكنه يزودنا بإيضاحات حول وظائفها. وهو يدرك أن هذه الدساتير سوف تستثير حالة من النقد النصي بإعلانه المبادئ "العلمية" للمناهج التحريري علاوة على الإرشاد العملي في تحرير/نشر شكسبير بشكل خاص. وهو يحذو الأمل في كبح جماح "غضب التصحيح" الذي بدأه سير توماس هانمر Sir Thomas Hammer في طبعته لعام ١٧٤٤ عن شكسبير، إن صياغة القواعد العامة ووضع حدود المجال الملائم للمحرر سيعطى بدوره هيئة جديدة لجهود المحرر النصي. على أن هذا لا يستتفز حدود طموح واربيرتون. وهو كذلك يستشهد بشكسبير باعتباره "مقياساً أو معياراً يحتج به" في خضم أمواج التطور اللغوي، وهو يذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يستنزل معايير من نوع مختلف تماماً عندما يصف شكسبير آخر، وهو شكسبير الذي تسرق فخامته الأضواء من كل ما حولها"^(٣٢). ولا عجب في أن يعرض توماس إدواردز Thomas Edwards، الذي ظهر كتابه ملحفاً لطبعته السيد واربيرتون ١٧٤٨ A Supplement to Mr Warburton's Edition 1748 بعد عام من ظهور كتاب واربيرتون، دساتيره العلمية للتهكم المستغرق عند إعلانه عن قائمة ساخرة لخمسة وعشرين دستوراً مقابلاً. ففحوى "دساتير" إدوارد أن سمو المؤلف شق طريقاً من بين مصطلحات المحرر الذي يستبدلها "بكلمات عويصة إلى أقصى حد" وذلك عندما يواجه "فقرة" صعبة. إن النزاع بين واربيرتون وإدواردز يشير إلى انقسامات عميقة في منطقة الأداب. فإدواردز يستنكر، مثلاً، ما يراه عجرفة في تقديم مؤلف حديث وطني إلى الجمهور وهو متلفع بعدة تفسيرية تكون دائماً مقترنة بالقديم. وكما يرى هو ذلك، فتأويلات

Butterfield, 'Delays'; Momigliano, *Historiography* pp.1-55(٣١)Montfaucon, *Antiquity* I, Preface(٣٢)

واربيرتون لا تتفقد مقصده المعلن بخصوص مساعدة القارئ على فهم لغة شكسبير. إن تأويلاته تبدو كأن المقصود منها " ليس إيضاح المعنى الذى يقصده المؤلف بقدر عرض معرفة الناقد". ودساتير واربيرتون تعرض " للمعنى العام" الخاص بالمؤلف وذلك عن طريق التنبيه بشكل تفصيلي إلى "المصدر الذى أخذت منه كل استعارة أو إشارة". وعلى الرغم من أن عمل إدوردز له نفس التأثير الذى — Lower de force البليغ، فإن دلالاته الكبرى... وهى أن الدستور الوطنى لا يمكنه أن يكون منفصلا بذاته لأجل محررين نصيين متخصصين ولا حتى لأجل الوصاية على الاستخدام الوطنى الذين يحكمون أنفسهم بأنفسهم - تصبح مثار جدل رئيسى بين كتاب جاءوا فيما بعد.

سامويل جونسون، وهو واحد من أهم من جاءوا بعد واربيرتون، يتعامل مع مشكلة القيمة الدستورية الشكسبيرية بطريقة أكثر تعقيدا من واربيرتون أو إدواردز. إن تأسيس دستور محلى يستدعى اعترافا بالاهتمامات المتشابكة التى تميل حتما إلى مؤلف حديث ذى قيمة. وعليه فإن كتاب جونسون مقدمة لمسرحيات وليام شكسبير ١٧٦٥ تصف لنا شكسبير قادرا على إرضاء تقليديى الكلاسيكية الجديدة والواقعيين الجدد والمؤرخين والأخلاقين بدستور متنوع تنوع الواقع نفسه. ويؤكد جونسون أن شكسبير مؤلف " رأى بأمر عينيه" و" قدم لنا الصورة التى رآها دون أن يضعفها أو يشوهها تدخل أى رأى آخر". فدrama شكسبير " ليس فيها أبطال"، ولكنها تقدم " مشاهد يستطيع من خلالها الناس أن يقدر مسوغات الحياة، بأسلوب يسميه جونسون " مرآة الحياة ". وعلاوة على ذلك فإن قانونية/صحة عمل شكسبير تدعو إلى تعليق قواعد النقد " فى صالح " اللجوء المستمر من النقد للطبيعة" (٣٣).

باختصار، يعد جونسون شكسبير لنظام عالم ما بعد الكارتيزية.

ومن الواضح أن جونسون ليس لديه النية فى هجرة قائمة القواعد والنماذج والقانون القياسى الموضوع فى "الطبيعة الثانية" لدستور إنسانى. ومع ذلك فهو يعرف أن من ير أن يفهم شكسبير عليه أن يفهم إنجلترا التى عاش فيها شكسبير. عليه أن يفهم نظراتها المختلفة للتراجيديا والكوميديا أو أى حديث مهذب مقصود. إن المؤلف الدستورى دستورى جزئيا لأنه بإمكانه أن يحمل الأزمات المتكررة فى الحياة المدنية والخاصة بسلطة الرؤية التخيلية. ولكن لكى نفهم أن المؤلف يتطلب

تماما الإلمام بحالة العصر الذى عاش فيه وبالفرض المتاحة له... علينا أن نكتشف الأدوات فضلا عن التأكد من دقة الصنعة ومعرفة إلى أى حد تنتسب إلى القوى الأصلية وإلى أى حد صادفت العون". والتعرف على الدليل التاريخي أو القائم على سيرة حياة إنسان يتطلب ناقدًا يضع على الرف الإجحاف التقليدي المقنع بقناع المبادئ العامة. "لم تكن التراجيديا فى العصر الإليزابيثي "قصيدة" أسمى أو أرفع من الكوميديا" وكانت قواعد القدماء يعرف عنها أنها قليلة رغم ذلك " ورغم ذلك فهذه النظرة التاريخية الثاقبة - حقيقة أن شكسبير يحكم عليه بناء على المعايير المعمول بها خلال حياته فقط - لا تسقط الاستثمار الأسطوري لذلك النوع الذى صنعه جونسون عند وصفه لمؤلف، مثل آدم الثانى، ألف " شعرا دراميا عندما كان العالم مفتوحا أمامه" (٣٤).

وانسلاخ شكسبير من جوزيف المتروك إلى آدم الثانى يشكل جزءا من جهد أشمل لتوسيع مجموعة " المرتبة الأولى" إلى ما وراء الحدود القائمة والمراتب الراسخة. إن الرغبة فى فهم شروط القدرة الإبداعية عند شكسبير تدعم الجهد المبذول لاستكشاف مناشئ نصوص شعرية " بدائية"، أخرى. وعلى سبيل المثال يخبر لوث Lowth فى كتابه محاضرات فى الشعر المقدس عند العبريين (طبع باللاتينية ١٧٥٣) جمهور أوكسفورد أنهم إذا أرادوا اكتشاف الشعر " فى بدايته الأولى" فإن عليهم أن يدرسوا دستور الشعر العبرى المكتشف فى سفر الوصية الأولى.

إن قدم هذه الكتابات لا يشكل فقط عائقا رئيسيا لاعتبارات عديدة، وإنما أسلوب الحياة الحديث والتفكير الذى كان سائدا آنذاك سيوجد بالكيفية مختلفا عن عاداتنا وتقاليدينا، ولذلك فهناك خطر داهم يكمن فى النظر إليهم من زاوية غير ملائمة وتقديرهم تقديرا جزافيا اعتمادا على معاييرنا نحن، لئلا نحكم عليهم حكما خاطئا" (٣٥).

تعطى عناوين فصول لوث فكرة عن نيته فى التغلب على مثل هذه المفاهيم الخاطئة. فهناك فصل يعلن أن " أغنية سولومون ليست دراما بالمعنى المألوف"،

وفصل آخر يقول : إن " قصيدة جوب ليست دراما كاملة". ومع ذلك فكلا العاملين "راق وعلى أعلى درجة من درجات الانسجام والفخامة"، ويضيف بأسف "والغموض كذلك". إن أفضل وسيلة لتسود قصيدة بهذه الكأبة المفرطة أن تزيل الحواجز بين الجمهور الأصيل ومن تلاه من المعاصرين. وعلى الأخير أن يذوب في الأول و" بكلمة واحدة... يرى كل شيء بعينين (عيني الأول) ويقدر الأشياء بناء على آرائه". وهنا يصف لوث كيف ينتهك كتاب جوب المعايير الأرسطية المتبلورة في مسرحية أوديب Oedipus لسوفوكليس Sophocles. وقياس الأول عن طريق الأخير يعنى السماح لاحتمالات العارضة لتقافة شخص نبيل بأن تمنع تلقى عمل يشغل " مكانة" بارزة وظاهرة للعيان فى أعلى مرتبة من مراتب الشعر العبرى^(٣٦).

تؤذن صياغة لوث بتحول سيطراً على الأمثلة النقدية الجديرة بالاحتذاء والتي تعين على فهم الدستورى Canonical من "النموذجى" وحتى "الإبداعى". ويبدو التلقى وإعادة البناء أكثر أهمية من الحكم، وفهم هذين (الاصطلاحين) لابد للنقاد أن "يصبحوا كالكتاب أنفسهم"^(٣٧).

وستظهر تطورات المستقبل أن هذه النظرة للنقد الأدبى ستدفع به أكثر وأكثر نحو العمل الذى يختاره للبحث إلى الحد الذى يهدد عنده النقد كنشاط قضائى بالتوقف. ويؤكد لوث على القيمة فائقة الأهمية للأعمال التى يختارها للتحليل. ومع ذلك فأسبقيته، كناقذ وكمسيحى، تحولت بصورة مؤثرة من التقييم إلى التلقى، ومن الحكم إلى الفهم. فإذا أسىء فهم الأسلوب الذى تبنى به النصوص القديمة معانيها فدعم هذه النصوص، عن طريق اللجوء إلى دساتير لم يكن ليعرفها من ألفوا هذه النصوص، يكون عديم الجدوى. إن الخيط المشترك الذى يربط النصوص الدستورية ببعضها البعض، وهو الرأى القائل بأن كلا منها يمثل إقليماً محدداً فى إمبراطورية واحدة، هو الشيء الذى يعلل للجهد الذى جاء أقل من الجهد المطلوب للكشف عن الصفات الأكبر للعالم الذى أتى بها. إن رؤية جوب كتاريخ شعري، وهى قصة على أساس من الحقيقة، ومع ذلك فهى فى ذات الوقت تمثل كل " الجماليات الشعرية"، وتشتمل على تحولات رئيسية فى المنهاج النقدى. إن كتاب

جوب لن يضمن قبول دساتير التأليف الأدبي الغربي فلا هو ملحمة بالشكل المألوف ولا هو تراجيديا/ مأساة تقليدية. وكذلك هو لا يتلاءم مع مبادئ المجتمع "المتحضر" الحديث. وفهم عالم جوب يعنى تعديل النقد إلى الحد الذى يتحول عنده إلى علم دراسة الإنسان والبشرية أكثر منه مبدءاً قضائياً. إن جوب يدل على الأصول السرية لتاريخ جاءت فيه الجماليات الشعرية" بشكل عفوى لحضارة شعرية مبكرة. واتصاله المتجدد مع تاريخه الأصلي يبشر بإطلاق القدرات التى انطفأت جذوتها نتيجة " للتكرار المفرط للأصناف (الطبقات) الأكاديمية.

لم يعد النقد الأدبي يرضى بالحال محدد السبب للبحث الديكارتي. وبدلاً من ذلك، بالنسبة للنقاد والأدبيين، فالعمل الدستوري الذى ينظر إليه على أنه صناعة الأقدمين من ثقافة بائدة غامضة اتخذت صفات أسطورية. إن إقليم الآداب يتطلع بحسد وبشكل مضطرب إلى وحدة خيالية حيث، وكما يراها هيو بلير Hugh Blair، " كل الذى نسميه الآن آداباً... كان مؤتلفاً فى كتلة واحدة. وفى مثل هذه الظروف التى يشار إليها دائماً على أنها " البدائي " كان التاريخ والفصاحة والشعر شيئاً واحداً^(٣٨). وهومر وبلاد اليونان، يونان كل الشعراء والعوالم، يلخصان هذه الرؤية للوحدة الأسطورية. والاختلاف بين روما الإقليمية واليونان النظامية يميز التغير المفاجئ الذى يفصل بين الدساتير العلمية لأواخر القرن السابع عشر عن الدساتير الأسطورية لقرن نال.

ويرى توماس بلاكويل كتابات هومر خارجة من نقطة الاتصال حيث "البدايات الصعبة والاهتمامات المهزوزة" تتصل ببعضها فى حياة مدنية أكثر تناعماً. ويونان بلاكويل هى بناء وهمى وأرض أسطورية غير مفككة مخلوقة منذ عهد هومر وثوسدس Thusydidies وهيرودوت Heradotus. وحينما يعيد إليوت بناء إنجلترا القرن السابع عشر منذ عهد لانسيلوت أندروز Lancelat Andrewes وجون دن John Dome، فإن بلاكويل يتحدث عن مكان " حيث الطبيعة لا تعوقها أى من عملياتها، وليست هناك قاعدة أو وصفة أخذت على عاتقها ضبط الهيام والحماسة^(٣٩).

إن الدافع وراء شرح الأدب الإغريقي كأرض مخططة لعالم الوحدة، الأسطوري أثمر جل نتائجه في ألمانيا. ومع ذلك فألمانيا هي كذلك البلد الذي وصلت فيه دراسة الثقافة/ الحضارة القديمة وتاريخ الفن إلى أفاق جديدة من المهارة والحدق العلميين. وونكلمان الذي هو أفضل الجميع يجمع ما بين هذين النشاطين المنفصلين ظاهرياً. إن كثيراً مما قد يبدو لنا مثالياً كان شيئاً عادياً بينهم... وكل بلاد اليونان يمكن أن نطلق عليها باستحقاق اسم أرض الفن". ويقيس ونكلمان الثراء القديم بالخواء الحديث قائلاً بأسى "إننا ليس لدينا دستوراً أو قاعدة" للجمال يمكن بالاستناد عليها، وهذا رأى يوريبديدس Euripides، أن نحكم على القبح، ولهذا السبب نحن نختلف حول ما هو جميل تماماً كما نختلف حول ما هو جيد حقاً^(٤٠).

وعند هذه النقطة، لم يعد دستور الفن الكلاسيكي يمثل معياراً لقياس الحضارة العامة، لكنه بدلاً من ذلك يسجل عمق الخسارة المعاصرة. إن استرداد الدليل المادي للقديم، ومشاهدة وجودها بعيوننا وتصنف هذه الحضارة وأخيراً حل طلاسما هذا يعنى التقييد بنوع من الترميم الميتافيزيقي، وذلك طبقاً لما توصل إليه ونكلمان ومن جاءوا بعده.

والمفردات المتفرقة في فن النحت الإغريقي، في نظر ونكلمان، تشكل دستوراً هللينياً Hellenic مؤلفاً بشكل مقصود من أجل أن تطبق الأجيال التالية. "هناك طريقة واحدة يستطيع بها المحدثون أن يكونوا عظماء وربما لا مثيل لهم وهي محاكاة القدماء"^(٤١) على حد قول ونكلمان. إن التعليق الحماسي الذي يعلن به ونكلمان اكتشافاته العلمية يميز جوازه من التاريخ إلى تأليف الأساطير. والأسطورة الكلاسيكية الجديدة لحضارة محفوظة في جوهر السلطات العامة تتقهقر أمام الأسطورة الرومانية التي ترى الثقافات قاطبة مفعمة برموز ومؤسسات وطموحات الإبداع الجماعي المكثف. وعلاوة على ذلك فمن ذا الذي سوف تصل به الجرأة للفصل بين هذه الثقافات؟ وكما يشير هيردر، إذا كان بنو البشر محكوم عليهم قدراً بالتطور على شكل سلسلة من المشاهد في الثقافة والعادات^(٤٢)، فعندئذ يصبح من غير الضروري معرفة ما إذا كان عصر لويس الرابع عشر Louis XIV هو الذي

Herder, Werke, II p.238(٤٠)

Novalis, Schriften IV p.237(٤١)

Warburton, 'Preface' pp.101,100,110,97(٤٢)

أسهم أكثر فى التطور الإنسانى ككل أم فاليريوس ماكسيمينوس Valerius Maximinus. النقاد يعودون إلى الفترات التاريخية التقليدية للبحث عن التطبيق أكثر من الحكم، بينما تصبح القواعد الفرنسية مشايعات ألمانية، وهى أساليب لتقصى الفجوة بين العالمين القديم والحديث.

إن مثل هذا البناء للعمل النقدى يعمل على دمج الإقليمين/ المنطقتين المنفصلتين للإبداع والنقد والأنواع المهنية للفنان والناقد، وحتى الفاصل العملى بين الدستورى وغير الدستورى يتلاشى فى الضمير الإبداعى. وكما يقول نوفالس:

إنه لمن الخطأ الجسيم الاعتقاد بأن هناك شيئا اسمه عوالم قديمة. إن القديم لم يبدأ فى المجيء إلى الوجود إلا فى الوقت الحاضر. وهذا يتأتى من خلال عيني الفنان وروحه. وأثار العالم القديم هى وحدها الباعث الخاص على إبداعنا للقديم. فلم يبين القديم بالأيدى... العقل هو الذى يصنعه بمساعدة العين، فالصخرة المنحوتة ما هى إلا كتلة لا تكتسب معنى إلا عندما تخضبها فكرة القديم.

وعندما يصبح الدستور هو الطريقة المميزة فى رؤية الأشياء بدلا من قائمة الأشياء المميزة، فمن الممكن عندئذ أن يصبح أى شيء دستوريا، ومن ثم يستطيع نوفالس أن يستودع مذكراته اليومية اعتقاده بأن الحكاية الخيالية هى عماد دستور الشعر بأسره - كل شيء شعري لأبد له من أن يشابه حكاية خيالية. وأخيرا ولكى يأتى إلى النتيجة القاطعة لهذا الجدل المنطقي يتحدث نوفالس عن "كائن بشري دستوري حقا" وهو الإنسان الذى "يجب أن تكون حياته حياة" رمزية كلها^(٤٣).

ولكن هل بشر خروج" هذا الكائن البشرى الدستورى" باختفاء دستور الأعمال القيمة؟ تجيبنا على هذا السؤال فقرة مشهورة من كتاب جان جاك روسو Rousseau، الاعترافات حيث تقول إن هذه ليست هى القضية. وقد لاحظنا أن "الآداب الجيدة" فى نظر ديكرت لا يمكنها أن تظل مصدرا للمعرفة الصافية والجلية. ومع ذلك فذكريات روسو عن قراءاته فى طفولته تبرهن أن جمهورية/ دولة الآداب التقليدية استطاعت أن تستحث الوفاء المدنى لمراهق إقليمي. وفى الصفحة الافتتاحية فى كتابه الاعترافات يصف روسو ثقافته فى القراءة منذ انغماسه الحائر وغير المقتنع فى الرومانسية إلى أن أسره الأدب الدستورى فيقول:

ألهمنى شخصه المثالى، فهو دائما مشغوف بروما وأثينا ودائما يحيا مع رجالاتها العظام، إنه مواطن ولد فى جمهورية وهو ابن لرجل كان حبه لوطنه أشد عواطفه. اعتقدت أننى إما إغريقيا أو رومانيا. أصبحت ذلك الشخص الذى قرأت عن حياته. إن تفاصيل السلوك الجسور الثابت الذى هزنى جعل بصرى قويا وصوتى ثابتا. وفى أحد الأيام كنت جالسا عند الطاولة وبينما كنت أسرد مغامرات سكايفولا Scaevola كان كل الموجودين خائفين من أن أتمادى أكثر فأضع يدى على الموقد محاكاة له^(٤٤).

والدستور فى نظر روسو ليس معينا للمعرفة الكامنة بقدر ما هو مجموعة من الأدوار المتاحة لكيان حديث وبناء عليه فهو كيان مسرحى. وبينما يقرأ روسو أكثر وأكثر عن الحكايات الدستورية والشخصيات الرئيسية فى العالم القديم فإنه يجد فيها شذرات متفرقة كامنة من شخصيته هو، شخصيته التى تحيل الـ *Exempla* الكلاسيكية إلى مغامرات "رومانسية". ومع ذلك فهو ليس الشخص الوحيد فى ذلك. فالصفة الدستورية لـ الاعترافات نفسها تؤكد الأهمية الدائمة للقديم بالنسبة لجمهور حساس لدرجة أن يستطيع أن يستوعب بناء كيانها بالانغماس فى أمثلتها الموحية، وبإزالة الحدود بين الفن والحياة تستطيع الأعمال الدستورية المستوعبة حديثا أن توسع الكيان الحديثة. وروسو ببساطة لا يقرأ فقط عن أبطال روما القديمة لكنه يشارك فى أفعالهم، بل ويخلب ألباب جمهوره بأدائه. وبعد إعادة تخصيص الدستور القديم بدرجة روسو فى صياغة شخصية متحمسة متقلبة. ونفس الشخصية التى لا يمكن التكهن بها إلى حد بعيد تدعم كتاب المقدمة لوردزورث وكتاب *Wilhelm Meister* لجوته. ومع هذا فحضور ملتون فى وردزورث، وهما نموذجا الخطابية القديمة التى ألهمت روسو فى أعماله، والإلهام الذى تعطيه مسرحية هاملت لشكسبير لبطل جوته، كل ذلك يؤكد أن فن الشعر الأوروبى الحديث لم يحل أسلافه إلى التقاعد. وبدلا من ذلك وحدهم فى الأرض الممهدة للمجتمع الإنسانى الدستورى الذى رسمه الجيل الجديد من خيالات الفنان. ويصبح الدستور الأدبى بالنسبة لفنانين مثل شلر Schiller وبلوك Blake وشاتوبرياند Chateaubriand قوة مجددة وكذلك محافظة على القديم، قوة تضم ليس فقط أفضل أعمال من الماضى لكنها أيضا تضم آمال تصورية عن المستقبل لجيل من الأجيال. وبهذا الأسلوب تضيق

الشقة كثيرا بين الدستور الأكبي ورواده المقدسين فى وقت من أوقات الهرطقة المفرطة، وهذا من ظاهر التناقض.

الفصل السادس والعشرون

الادب والفلسفة

بقلم : سوزان مانتج

الأدب والفلسفة

يتعين على من يكتب في الفن حالياً، أو حتى يجادل فيه، أن يكون ملماً بما أنجزته الفلسفة ولا تزال تنجزه حتى يومنا هذا.

(جوته: مبادئ وتأملات)

كانت الكتابات الفلسفية في القرن الثامن عشر في متناول القارئ، ففي عام ١٧١١ أعرب جوزيف أديسون عن مكنون نفسه، إذ قال: "لقد حققت طموحي أن يقال إنني أخرجت الفلسفة من الحجرات والمكتبات ومن المدارس والجامعات لتعيش بين الناس في النوادي والمنندييات وعلى طاولة الشاي وفي المقاهي (سبكتاتر، العدد الأول)^(١).

وتبع خطاه الفلاسفة في منتصف القرن الثامن عشر في ثقتهم المتبادلة بينهم وبين قرائهم، فلم تصبح الفلسفة مهنة متخصصة بلا رجعة، حتى نشر كتاب كانت نقد العقل الخالص (١٧٨١)، حيث إن مجمل لغة القرن الثامن عشر لم تنتسب إلى رطانة متخصصة ومنغلقة على نفسها (هذا إذا لم تكن غامضة ومغلقة على الفهم) مثل الرطانات تنسم بها مختلف أنواع العلوم في العصر الحديث: فالعلماء وفلاسفة الطبيعة وفلاسفة الأخلاق وأصحاب نظرية المعرفة واللاهوتيون ونقاد الأدب جميعاً وصفوا الخبرة الإنسانية بفهم راق وبنفس الطريقة، وكانت لغتهم "أدبية" بكل ما تعنيه الكلمة اليوم. وفي السيرة الذاتية المطبوعة بعد وفاته كتب ديفيد هيوم "كان ولعي بالأدب العاطفة التي سيطرت على حياتي" ("حياتي الخاصة"، حوارات)، ولكن هذا التركيب سهل الفهم لم يأت تلقائياً أو دون جهد، فلقد تصدى هيوم طوال حياته في كتاباته لمشكلات المزوجة بين التعبير والتجسيد والشكل والمضمون، وهي محاور أساسية في الفلسفة والأدب والنقد في تلك الفترة عموماً. كتب هيوم في فترة مبكرة من حياته إلى فرانس هتشسن يصف القوى المضادة التي تتنازع بين الجمالي والتحليلي، وذلك في استعارة تصويرية كما يلي:

هناك عدة طرق لفحص العقل والجسد. فقد ينظر المرء إليهما نظرة عالم التشريح أو الرسام، إما ليكتشف أدق أسرارهِ وأساسياته أو ليصف جمال ورشاقته أدائه، ويخيل إلى أنه من المستحيل المزج بين الرأيين، فعندما تتزعج الجلد؛ لتكشف عن كل أجزاء الجسد الدقيقة، سيظهر شيء ما زهيد، لم يؤخذ في الاعتبار وحتى في أقصى درجات توخي الدقة. ولن تستطيع أبداً أن تجعل هذا الجسد رشيقاً وخبلاً ما لم تكسُ أجزاءه لحماً وجلداً، فلا يبدو منه إلا شكله الظاهري فحسب. يستطيع عالم التشريح أن يسدى النصح للرسام والنحات كما يستطيع الميتافيزيقي مساعدة عالم الأخلاق، إلا أنني لا أستطيع بسهولة استيعاب فكرة اشتراك هذين الشخصين في نفس العمل. (Letters).

يبدو من وضع هيوم عالم التشريح مقابل الرسام أن الفيلسوف والناقد الأدبي يقفان والفنان على طرفي نقيض. ومع ذلك فقد كان هدف الكتابة في القرن الثامن عشر معرفة تلك الحقائق المتناقضة حيال الإنسان ومحاولة إيضاحها في أن لإيجاد تسجيل دائم وتعبير قادر على المواءمة بين هذين النقيضين. وفي أحسن حالاتها توظف الفلسفة والأدب والنقد كل الطاقات الإنسانية، من المنطق المجرد إلى البدهية، في محاولة لإيجاد لغة قريبة من الواقع، ولتقييم الحياة تقييماً عادلاً والتفرقة بين "عالم التشريح" والرسام، وإمكانية جمعهما في "الكتابة"، وحد هيوم اهتمامات كل من الفلسفة والنقد الأدبي في القرن الثامن عشر.

المنهج التجريبي:

عندما زكى فولتير الفلسفة الإنجليزية المعاصرة لمواطنيه الفرنسيين في الرسائل الفلسفية توصل إلى علاقة تشابه، وكانت وجهة نظره مشابهة لوجهة نظر هيوم في ظاهرها وجوهرها. قال فولتير: "لقد شرح لوك الفهم البشري للإنسانية كما يشرح عالم التشريح الماهر ميكانيكية الجسم البشري"^(٢). وحول المنهج التجريبي الفلاسفة والنقاد إلى علماء في الطبيعة البشرية، وأتاحت لغة التشبيه والاستعارة إمكانية المزج بين وظيفة عالم التشريح والرسام من خلال مرونتها وغزارة بدائلها. كانت "الفلسفة الطبيعية" - العلم المادي - أول وأهم إنجازات المنهج التجريبي، وكان إسحاق نيوتن أعظم عالم تشريح للعالم الطبيعي

لإماطته اللثام عن أدق قوانين وقواعد الجاذبية الأرضية وعلم البصريات. وعلى الرغم من ارتياب ألكسندر بوب فى قدرة العلم المادى على الإجابة على كل الأسئلة، وكذلك سخريته فى مقال فى الإنسان من أولئك الذين رفعوا نيوتن إلى مرتبة نصف إله، فإنه فى تقييمه لنيوتن احتقل بأهمية هذا العالم الجليل الذى أحدث ثورة فى الفهم المعاصر للكون:

الطبيعة وقوانين الطبيعة استقرت فى جب سحيق حتى خلق الله نيوتن فأنار الطريق.

أثمرت اكتشافات نيوتن قناعة عامة بإمكانية التنبؤ بسير الأحداث والتحكم فى الطبيعة فكل نظرياتها العامة مستقاة من الملاحظة الدقيقة.

فى هذه الفلسفة يُستدل على فرضيات معينة من الظواهر ثم تُؤكد بالاستنتاج... يكفى أن الجاذبية الأرضية حقيقة لا مرأى فيها وتعمل طبقاً للقوانين التى أشرنا إليها وتفسر حركة جميع الأجرام السماوية وكذلك البحار (Principia, ed. Thayer).

فنيوتن الفيلسوف الذى آمن بالتجريب لم ير تعاضاً بين الفيزيائى والميتافيزيقي، وعالم الميكانيكا والمبدع، فيمكن لمنهج واحد ولغة واحدة - نظرياً - تسجيل كل ما يمكن للإنسان معرفته عن العوامل الداخلية والخارجية. كان هذا افتراضاً متفائلاً عند لوك وهيوم ومن تلاهما من علماء التجريب الذين سلموا بعدم إمكانية معرفة كل شىء أو التأكد منه، لكنهم رأوا أن كل شىء استطاع عالمهم معرفته نتيجة للحاجة ومن خلال الدليل القائم على مبدأ التجريب. لم يكن نيوتن أو لوك مادياً، إذ اعتقد نيوتن أن جوهر الكون روحانى أكثر منه مادى أما لوك فأوضح فى مقال فى الفهم الإنسانى أن بحثه لا يتسع ليشمل "التأمل فى جوهر العقل ومكوناته أو فى منشئه المادى أو الروحانى".

أدرك لوك، كما رأى فولتير، إمكانية تطبيق مناهج نيوتن على الفهم البشرى، وقواعد الطبيعة البشرية، فرفضت نظريته المعرفية التجريبية فكرة الوجود الفطرى المسبق للأفكار فى عقل الإنسان، وأيدت فكرة تراكم المعلومات فى العقل الإنسانى من خلال الحواس.

رأى لوك أن العقل لحظة الميلاد كالصفحة البيضاء، *a tabula rasa*، التى لم يكتب عليها شىء، وتؤثر الأشياء والأحداث فى العالم الخارجى على ذلك

الكتاب الخالي من خلال الانطباعات التي تتركها على الحواس، ومن ثم على العقل. ومن خلال هذه المعلومات يكون العقل " أفكار " الإحساس والتأمل، التي قد تكون بسيطة أو معقدة أو مجردة. " وعلى هذا النحو تتكون كل "أفكاره" العامة، وهذا يبين قوة العقل البشرى وطريقة أدائه التي تجعله يتعامل مع العالم المادى والفكر بنفس الكفاءة". (Essay, II).

يذكر كتاب لوك مقال في الفهم الإنساني ثلاثة أنواع من المعرفة بالعالم. أولها طريقة التجريب الحسية، ومن خلالها تصطدم الأفكار عن الأشياء في العالم الخارجى بالحواس لتشكل في العقل معرفتنا بالواقع. والطريقة الثانية البرهنة، حيث نفتتج، على سبيل المثال، بوجود الله من خلال تجميع الأدلة العقلية والحسية. والبداهة هي طريقة الإدراك الثالثة وهي الأسمى، تمكنا من التعرف على ذواتنا، والتأكد من وجودنا. لم يجد لوك أى تعارض أو تصادم بين تلك المصادر، فكلها تمتزج في تناغم لإكمال صورة العالم في أجلى معانيه. في إنجلترا خلال القرن الثامن عشر وفي فرنسا بشكل متزايد، وبدرجة أقل في ألمانيا، قاد منهج لوك التجريبي وخاصة النوع الأول من الفهم الإنساني أهداف ومناهج النقد الأدبي^(٣). فعلى سبيل المثال يطبق صمويل جونسون امتحان الخبرة على ما كان يعتبر خطأ شكسبير في تقديم الدراما المختلطة (بالمزج بين الكوميدي والمأسوي): " إن هذا التصرف المناقض لقوانين النقد سيجاز فيما بعد، لكن هنا على الدوام نداء صريح من النقد للطبيعة" (Preface to Shakespeare, Yale edn, VII)

كذلك فسر إدmond بيرك " أفكارنا" عن السامى والجميل بوصفها "انطباعات" تطبعها مظاهر الطبيعة الخارجية على حواسنا.

فيما بعد بدأت مؤثرات الخيال الداخلية المرتبطة بالبداهة تتخذ أهمية حوّلت لغة النقد إلى تقصّ وأحكام أشبه بالشكل الثالث من أشكال المعرفة عند لوك. و"اليقين الحدسى" (IV, 10) عند لوك في الوجود اللامادى لله لا يبعد كثيرا عن اكتشاف وليام بليك لله في عبقرية التخيل داخل الذات، أو رأى كولريديج فى الخيال الأولى أنه : " تكرار" فى العقل المحدود لعملية الخلق المستمر فى الأنا

اللامحدودة" (٤) والاختلاف بين المعرفة الحسية والمعرفة الحدسية - "العبقرية الشعرية" لويليام بليك التي تسمى روح النبوءة - هو أحد طرق وصف المسبيل الذي سلكه النقد الأدبي على مدى القرن الثامن عشر.

أصبح منهج لوك التجريبي الذي ارتكز على افتراض أولى بوجود عالم خارجي يدرك من خلال الحواس، نقطة البدء لمعظم المفكرين البريطانيين في الطبيعة الإنسانية في القرن الثامن عشر، لكن المنهج لم يدعم الافتراض المسبق، مما أثار هجوما مستمرا من زملائهم الفلاسفة. فإذا كانت كل معرفتنا نابعة من إدراك حواسنا فكيف يتأتى لنا إدراك وجود ما لا تدركه الحواس؟ أدى هذا التساؤل المحير إلى مثالية الأسقف بيركلي من ناحية، وإلى مذهب الشك عند هيوم من ناحية أخرى، وتعمق تأثيره على الأدب والنقد في القرن الثامن عشر حتى بزوغ النسبية في جماليات العاطفة والاستجابة في منتصف القرن (انظر أدناه الفصل ٢٧) ثم، مذهب الذاتية الذي وجد أبلغ تعبير عنه في قصيدة كولريدج الاكتئاب: قصيدة عام ١٨٠٢.

يا سيدتي! لا نتلقى سوى ما نعطي

وفي حياتنا وحدها نعيش الطبيعة!

أعلن بيركلي عام ١٧١٠ في مبادئ المعرفة الإنسانية *Principles of Human Knowledge*: "من الحقائق ما يكون قريبا وواضحا للعقل فلا يحتاج الإنسان إلا أن يفتح عينيه ليراها. أعتقد أن هذه الحقيقة مهمة، فكل ما في السماء وما على الأرض، أي كل ما يتألف منه العالم، ليس له معنى دون العقل الذي يدرك أوعى وجوده". تتضح بصيرة هيوم في رأيه بعدم إمكانية فصل الفلسفة (التفكير في المعرفة والوجود والكيونة) - وفي المنهج التجريبي الذي ورثه هو وعصره من نيوتن ولوك - عن علم النفس، كما في كتابه أطروحة في الطبيعة الإنسانية: محاولة لتطبيق المنهج التجريبي في التفكير على الموضوعات الأخلاقية (١٧٣٩ - ١٧٤٠). ويمثل هذا الفكر الصلة الدائمة بين علماء الميتافيزيقا وعلماء الأخلاق في الفلسفة والأدب والنقد الأدبي في القرن الثامن

عشر، فكان طبيعياً مثلاً أن يعلن فيلدينج أن موضوع روايته *توم جونز* (طُبعت بعد عشر سنوات من الأطروحة مثل رواية *هيوم*) "ليس سوى الطبيعة الإنسانية"، فقد جعلها بحثاً تجريبيّاً في القص فيما يختص بالمنابع الأساسية لأفعال الإنسان ودوافعه، وإحدى طرق تناول كتابات *هيوم* باعتبارها تدريباً مستمراً على هدم الفواصل بين الأنواع الأدبية: الأدب والفلسفة، والفلسفة وعلم النفس، وعلم النفس والنقد... إلخ.

واجه *هيوم* المشكلة المعرفية في اعتمادنا المطلق على أدلة حواسنا : "المشكلة هي إلى أي حد نحن "أنفسنا" هدف لحواسنا... من المؤكد أن التساؤل حول الهوية وطبيعة القاعدة التي يتألف منها الشخص بشكل معضلة عصبية في الفلسفة (*Treatise, BKI, part IV*). قاده ذلك إلى أن المشكلات المتعلقة بفكرة الهوية الشخصية في الواقع نحوية أكثر منها فلسفية: كل الجدل المتعلق بهوية الأشياء المترابطة مجرد جدل لفظي عدا العلاقة بين النقاط التي تنهض بـ *بوهم* أو تخيل الوحدة" فاللغة قد لا تكون مجرد وسيلة أساسية لوصف الواقع فقط، بل يمكن أن تكون بنيتها مكونة بالفعل لذلك الواقع. فالإدراك والتلفظ - وربما الوجود - أشياء تكوينية بالتبادل : فنحن عندما نتحدث لا نعرف فقط أنفسنا وإنما نخلقها كذلك.

امتزجت مشكلات تكوين هوية شخصية بخطوات المنهج التجريبي التفصيلية، مما قلّص المعرفة المتاحة حول العالم إلى مجرد تراكم بيانات متفرقة أمام الإدراك الحسي للإنسان، ويقود تفسير *لوك* لكيفية اكتساب المعرفة عن طريق تراكم وامتزاج صور الإدراك المتفرقة إلى تفسير *هيوم* للطبيعة الإنسانية؛ بما يتضمنه من تفتيت ومضمون تقويضي للهوية الشخصية، فالأفراد كما يقول *هيوم* "ليسوا سوى عدد أو مجموعة من صور الإدراك المختلفة التي تتعاقب بسرعة لا يتصورها العقل في حالة تدفق وحركة دائمة. وهنا يصبح ربط الأفكار القاعدة الأساسية التي تربط صور الإدراك المتشظية.

تلك وحدها هي الوشائج التي تربط أجزاء الكون معاً، أو تصلنا بأي شخص أو شيء خارج ذاتنا، فعن طريق الفكر وحده يمكن التأثير على عواطفنا، وبما أنها الروابط الوحيدة لأفكارنا، فإنها حقاً بالنسبة لنا لاصق الكون الذي تعتمد عليه كل عمليات العقل بشكل كبير (*Treatise, Abstract*)

فكما أن الجاذبية الأرضية هي التي تصنع ترابط الكون الفيزيقي عند نيوتن، كذلك تصنع وشائج تداعي الأفكار والتعاطف ترابط عالم الخبرة الإنسانية،

وكان في ذلك العديد من المضامين المتعلقة بالأدب والنقد الأدبي في القرن الثامن عشر. وكتاب أرتشبالد أليسون مقالات في طبيعة وأساسيات الذوق (١٧٩٠) يبني الجمال على "سلاسل الأفكار" التي يولدها في الخيال الانطباع الناشئ عن شيء خارجي:

عندما نشعر بجمال أوجلال منظر طبيعي، - تألق صباح ربيعي، أو الشعاع الهادئ لمساء صيفي، الفخامة البربرية لعاصفة شتوية أو روعة بحر يضطرم بالعنفوان - يكون إدراكنا لأخيلة متنوعة تدور في خلدنا، خيالات تختلف كل الاختلاف عن تلك التي تمنحها الأشياء في حد ذاتها للعين. سلاسل من الأفكار المبهجة أو الوقورة تنشأ تلقائياً في أذهاننا، كما أن قلوبنا تمتلئ بعواطف لا تبررها مواضع رؤيتنا، ولا يفعمنها الفرح إذا تذكرنا ما لفت نظرنا إلى هذا الحد، ونكون غير قادرين على تتبع تداعي تلك الأفكار أو ترابطها معاً، وهي الأفكار التي مرت بسرعة فائقة بمخيلتنا. (Essay, I)

كما طور أليسون مبدؤه لتعليل قوة التعبير الأدبي:

إن اللغة ذاتها سبب آخر شديد الأهمية لاتساع مثل هذا التداعي في الأفكار. يوفر استخدام اللغة لكل شخص يوظفها كل التشابهات التي شهدتها عصور عديدة بين صفات مادية، كما يعطيه استعمالها الصفات القادرة على التمخض عن عاطفة (Essay, I)

أصبحت إعادة تقييم هيوم لمضمون مذهب لوك في التجريب والملاحظة مسئولة بشكل أساسي عن التقدير الذي جاء في نهاية القرن الثامن عشر وفي النقد الأدبي الرومانسي "بإدراك التشابه بين صفات المادة وصفات العقل" (في قول أديسون). إن طبيعة الأشياء - في حدود ما يتاح للإدراك البشري - معترف بأن لها بعدين مرتبطتين: "أشياء" علمية أو فيزيائية و"عقل" أخلاقي أو بشري، وقد حاول الفلاسفة ونقاد الأدب على حد سواء أن يوحدوا هذين البعدين من جديد اعتماداً على ميراث ثنائية ديكرت بتطبيق مناهج ولغة كل منهما على الآخر، وذلك من أجل وضع سجل دائم للخطاب الفلسفي، وهي لغة تضع الميثافيزيقيين/المهتمين بدراسة ما وراء الطبيعة والأخلاقيين معاً وعلماء التشريح والمصورين معاً في بوتقة واحدة.

يبني الفلاسفة واقعا ما ثم يشرعون في نقده، تماما كما يفعل الأدب. ففي كتابات هيوم، تماما كما هو الحال في أى رواية عاطفية، يكون من السهل استحضار الشعور، مما يجعل المعنى الفلسفى متاحا فى الحال لمخيلة القارئ. وفيما يلى يحلل هيوم عناصر قناعتنا التى يمكن البرهنة عليها بحال وذلك حيال الحقيقة الثابتة للأشياء والأحداث الخارجية.

أنا الآن أجلس هنا فى غرفتى مواجهها للمدفأة، وكل ما تستطيع حواسى إدراكه من أشياء موجود حولى وتفصلنى عنه بضع خطوات. وذاكرتى فى الحقيقة توحى إلى بوجود أشياء كثيرة، ولكن هذه المعلومات لا تشمل وجودها فى الماضى، ولا تعطى ذاكرتى ولا حواسى أى دليل على دوام وجودها. ولهذا فعندما أكون جالسا كما أنا الآن أتأمل تلك الأشياء، أسمع فجأة جلبة كنتك التى تصدرها مفصلات باب يفتح لأرى بعد وهلة الخادم يتقدم نحوى. يكون ذلك سببا فى العديد من التأملات والأفكار الجديدة. فى البداية لم ألاحظ قطعا أن هذه الجلبة كان لها أن تصبر من أى شىء سوى حركة الباب، ومن ثم أستنتج أن الظاهرة القائمة تناقض كل الخبرة السابقة، ما لم يكن للباب وجود، أتذكر أن الباب كان على الجانب الآخر من الغرفة. كذلك، كنت دائما أرى أن جسم الإنسان واقع تحت تأثير قوة ما، وهى ما أسميها الجاذبية الأرضية/ الثقائل/ العجلة، وهى ما يمنع ارتقاءه فى الهواء، تماما كما حدث للخادم أثناء صعوده إلى غرفتى، ما لم تكن السلالم على ما أذكر لم تختف فى غيابى. (Treatise)

تحتمل هذه الفقرة طبقا للسياق الدرامى أن تكون جزءا من رواية بامبلا أو كلاريسا لرتشاردسون.

حقق الفيلسوف الفرنسى دنيى ديدرو تفوقا أسلوبيا وفورة نفسية، وذلك فى مناقشته لفرضيات عويصة نظريا. إن عالم روايته جاك والقدر المحتوم هو واحد من التنوعات التى لا يمكن التنبؤ بها، حيث تمزج الفلسفة بالأدب والنقد وتختلط كل الأنواع والأنظمة وتقترب بدلا من ذلك من الطبيعة المتنوعة للخبرة. والكتاب فى أحد جوانبه استكشاف فنى لمسائل أثارها المادية الفلسفية لديدرو - وهى أن

الكون يمكن تفسير ظواهره تماماً بلغة خواص ونشاطات المادة، وأن تلك الخواص والنشاطات يمكن تحديدها بشكل كامل، إلا أن ديدرو يمزج هذا الالتزام المنظم بانشغال مكثف بالإشكاليات الأخلاقية وحرية الفرد. وقد رأى، مثل هيوم، أن خليط الميتافيزيقا والأخلاق في فكر الإنسان خليط غير مستقر ومثير للضحك إلى أبعد الحدود. ويؤكد في كتاب جاك باستمرار على الإيمان بالمصير والحتمية القدرية، لكنه يتصرف دائماً بسعة حيلة، وتجيش في صدره مشاعر مندفعة كأنه يناقض النظرية التي وضعها بنفسه. وتصبح القصة وسيلة لاستكشاف ونقد إشكاليات عويصة ومسائل لا يمكن التوفيق بينها فلسفياً.

والرواية هنا تصبح واسطة لاستكشاف ونقد معضلات ومسائل لا يمكن التوفيق بينها بحال من الناحية الفلسفية، فليس فيها موضوع يمكن التعمق فيه ولا نتيجة يمكن التوصل إليها؛ فالنقد هو الأدب، والأدب بدوره يمثل شكلاً مقبولاً للفلسفة. وطوال الرواية يدور طابع أو نغمة احتقائية ساخرة حول الموضوع تتلاعب به وتزيد من دلالاته وتعطيه صبغة إنسانية.

وإذا كان ثمة هدف أخلاقي من وراء هذه الرواية فهو نفسه الهدف الذي سعى إليه هيوم في الكتاب الأول من الرسالة: وأياً كان مدى صحة النظرية بلغة مجردة فالخبرة ستظل دائماً قوية جداً بالنسبة لها. وكما أننا لا نستطيع أن نؤمن بعدم وجود الأشياء فيما وراء إدراكنا لها فإننا نشعر ونتصرف بشكل حتمي كأننا ننزع عن إرادة حرة. وكما أعرب صمويل جونسون لبوزويل قائلاً "إن أية نظرية مهما كانت ضد حرية الإرادة، وكل خبرة في صالح هذه الحرية"^(٥). وعلى هذا النحو نجد أستاذ جاك مدفوعاً نحو مآزق منطقي، فيزعزع زعمًا يخرج منه من المآزق: إن ذلك كثير جداً بالنسبة لي. لكني سأؤمن رغم أنف قائدك بأنني سأريد عندما أريد.

وعلى عكس حفاظ لوك القلق على العقل الإنساني في نطاق نظريته المعرفية المعتمدة على التجريب والبحث أعلن هيوم بشكل قاطع أن "العقل عبد لانفعالات وعواطف الإنسان، بل لا بد أن يكون كذلك ولا شيء غير ذلك (Treasise). والعقل في الرواية مجرد مصطلح آخر، قائم بذاته، للفطرة: "دون

معرفة ما هو مكتوب علينا، لا أحد منا يعرف ماذا نريد ولا ماذا نفعل ونحن نتبع أهواءنا ونزواتنا التي نسميها عقلا أو عقلنا، وهو دائما لا شيء سوى نزوة خطيرة، فهي أحيانا تسفر عن شر وأحيانا عن خير^(٦). وكل ما يمكن معرفته عن الحياة، في مواجهة المعرفة غير الكاملة وغير التامة بالضرورة بما يجول فعلا بخلد وقلب شخص آخر، هو "قصتها". فعندما يعاقب أستاذ جاك المضيفة "لمخالفتها مبادئ أرسطو وهوراس وفيدا ولى بوسو - وهم حجة النقد النقات في الكلاسية الجديدة - وذلك لأنها تقدم إحدى الشخصيات فى حكايتها بطريقة متناقضة ومضلة، يكون ردها على ذلك: إننى لا أتبع أية قواعد، لقد حكيت لكم القصة كما حدثت بالفعل بدون أى حذف أو إضافة. فمن يدرى بما يجرى فى أعماق قلب تلك الفتاة، وما إذا كانت، فى تلك اللحظات التى بدت لنا فيها تتصرف كأنها لا تأبه بشيء، يعتصرها الأسى والحزن فى قرارة نفسها"^(٧).

وهذا يشبه رد جونسون على نقاد شكسبير المقيدون بالقواعد والذين، مثل فولتير، اختلفوا واحترأوا فيه، رغم ما كان عليه من عظمة وعبقريّة الخيال، كانوا يتساءلون عن "عبقريته" على الرغم من أنه لم يكن عنده أى أساس يعتمد عليه فى الذوق أو حتى أية معرفة بالقواعد^(٨). ومدار الخلاف هنا - وذلك واضح تماما فى مذهب الشك الأدبي عند ديدرو - إحدى النتائج المهمة لمذهب التجريب والملاحظة الفلسفى، وهى تدور حول إمكانية الحكم الموضوعى فى الأدب وحول قبول الرأى القائل بأن كل المعرفة الإنسانية مبنية على دليل منحاز من الحواس وسيطرة الأهواء، فإن المطالبة "بالقواعد" و"الإلهام" فى التأليف الأدبي لا يمكن أن تبقى قائمة على مبادئ الكلاسية الجديدة كما أسلفنا. فأرسطو وهوراس وفيدا ولى بوسو لم يعودوا أسماء ينبغى استحضارها: فالترجمة الأمانة للعواطف، رغم أنها غير متسقة وتناقض نفسها، جاءت قبل أن يتم رصد القواعد، والخطر كل الخطر يبدو فى الذاتية المتناهية. ومع ذلك لم يضع كل شيء فى فوضى نقدية وأخلاقية

Ll. 47-8; *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E.H. Coleridge, (Oxford, (٦) 1912;1988). P.365

The History of Tom Jones A Founding, ed Fredson Bowers and Martin Battestin, (٧) intro. M. Battestin, 2 vols. (Oxford, 1974), I (BK I. ch. 11) p.32

The Life of Samuel Johnson LLD. (1791), ed George Birkbeck Hill, rev. edn L.F. (٨) Powell, 6 vols. (Oxford, 1934) III (entry for Wed. 15 April, 1778). P.291

على الرغم من مخاوف نقاد مذهب الشك: ففي كتابات ديدرو وكتابات هيوم نجد النغمة اللطيفة للنوادرو أو اللطائف الأدبية تؤكد أن الحكمة التي تتطوى عليها تلاقى قبولاً ليس مشروطاً بتلاؤمها وتناسبها المنطقي. وفي خيال الفنان قد يكون للمتناقضات التي تتسم بها طبيعة الإنسان تعبير واحد، فالحقيقة الفلسفية أو النقدية قد تصبح حقيقة أدبية. وأدب القرن الثامن عشر وفلسفته ونقده جميعاً أنكرت المسلمات وبحثت بدلاً من ذلك عن أساس من النسبية والعلاقات المتبادلة. وردا على فلسفة الشك أصبح النقد ذاته لأول مرة قائماً على أساس من التاريخ بدلاً من القواعد، ومعتمداً على الإدراك البشري المقيد بالزمان والمكان. وكما قال جوته بشكل يثير الدهشة والاستغراب، وبمنظرة لمحة على طريقة هيوم: "إن الشيء الذي يدهش له غير المثقفين في الأعمال الفنية، كالطبيعة، ليس الطبيعة (من الخارج/ظاهرياً) لكنه الإنسان (الطبيعة من الداخل/ جوهر الطبيعة) (Werke, x11)^(٩) ولتفادي الانزلاق نحو النسبية الكاملة.

تتمسك الفلسفة والأدب والنقد بطبيعة الاشتراك في التجربة. في مقاله عن المستوى في الذوق (١٧٥٧) قدم هيوم فكرة النسبية المطلقة في الذوق، ومع ذلك يحمل إمكانية الاتفاق في الحكم النقدي:

لا تمثل العواطف ما هو موجود بالفعل في الشيء... فالجمال ليس صفة في الأشياء في حد ذاتها: بل هو موجود في العقل الذي يتأمل هذه الأشياء، وكل عقل يرى الجمال من زاوية مختلفة... وعلى كل فرد أن يرضى بعاطفته الخاصة به دون أن يحاول تنظيم عواطف الآخرين (Essays).

ويستطرد هيوم قائلاً: ومع ذلك فإن بعض الفنانين وبعض الكتاب يحكم عليه بحق أنهم أفضل من غيرهم. ومعيار الحكم هنا قائم على إجماع تعميمي بعض الشيء من نقاد ذوى "تفكير صائب". لقد أنقذت الكتابة في القرن الثامن عشر من مهالك مذهب الأحادية التصورية والشخصانية وذلك بالتصاقها الشديد بقوة الخبرة المشتركة. ومع ذلك فينبغي ملاحظة أن هيوم لم يخفف مثقال ذرة من حدة الرجعة التي تسبب فيها شك المعرفي خلال مناقشته لمسألة الذوق: فإذا اتفقنا على اعتبار بعض الأعمال الأدبية جيدة أو سيئة، فليس ذلك لأنها كذلك بأي

مقياس موضوعي، بل فقط لأننا اتفقنا على أنها كذلك " كل القواعد العامة للفن قائمة على الخبرة وحدها". مرة أخرى، يستحوذ هيوم على رضا قرائه بواسطة قدرة لغته الأدبية على الإقناع من خلال الاستعارة والتشبيه.

وهو يفعل مثلما فعل ديدرو ويستشهد لمسأله النقدية أو الأدبية بقصة:

قال سانكو لصاحب الضيعة ذي الأنف الضخم: إنني أدعى وببصيرة صائبة أن لي رأيا في الخمر: وهذه صفة موروثه في عائلتنا. فذات مرة طلب من اثنين من أقاربي إبداء رأيهما في برميل كبير من الخمر كان يعتبر رائعا؛ لأنه معتق ومن نوع رائج. تذوق أحدهما الخمر وتأمل فيه. وبعد تفكير عميق أعلن أن الخمر جيدة. ولولا أنه وجد مذاقا طفيفا للجلد فيه لكان رأيه أفضل من ذلك. أما الآخر، فبعد اتباع نفس الاحتياطات، أعلن حكمه الذي كان في صالح الخمر أيضا، ولكن هذه المرة مع بعض التحفظ لوجود طعم الحديد الذي يستطيع تمييزه بسهولة. قد لا تستطيع أن تتخيل حجم السخرية من آرائهما. لكن من الذي ضحك في النهاية؟ لقد وجد في قاع البرميل بعد تفريغه مفتاحا معقودة به أنشودة من الجلد. إن التشابه الشديد بين الذوق العقلي والجسدي سوف يجعلنا نطبق هذه القصة.

إن فلسفة هيوم كما هو الحال عند ديدرو لا يمكن فصلها عن أسلوبه القصصي وعقليته المجبولة على التشبيه.

ورغم محاولة لوك تضيق المدى الإحالي أو الدلالي للغة فإن الصلة بين التعبير والمعرفة (قبل أن يقول بذلك أليسون في سياق نقد أدبي بوقت طويل في مقاله عن الطبيعة ومبادئ الذوق) صلة لا يمكن تفاديها في الكتابة الفلسفية في القرن الثامن عشر. واعتمد بحث لوك للفهم الإنساني على استخدام دلالي صارم. وهو يؤكد أن كل كلمة تعبر عن " فكرة بعينها" قائلا:

إنني أعرف أنه ليس في أية لغة "كلمات" كافية تعبر عن جميع أنواع الأفكار التي تدور في أحاديث الإنسان وتفكيره. ولكن ذلك لا يعوق البتة، ومن جهة أخرى عندما يستخدم أحد ما مصطلحا قد يكون في ذهنه فكرة محددة يجعلها محور حديثه وقتها ويظل محافظا على ارتباطها بهذا الحديث. وحينما لا يفعل أولا يستطيع فعل ذلك فإنه عبثا يحاول أن يدعى أفكارا واضحة وجليّة: فمن

الواضح أن أفكاره ليست كذلك: فلا يمكن أن يتوقع أى شىء خلا الغموض والالتباس، حيث تستعمل مثل هذه المصطلحات وهى مصطلحات ليس لها معنى محدد. (Essay, Epistle to the Reader)

وليس من العدالة القول بأن الكثير من أدب القرن الثامن عشر قد تعثر بسبب شك لوك فى "الذى لا يمكن التعبير عنه". فقد كان اهتمامه منصبا على الخطاب التحليلي وليس على المشاعر أو الخيال. والمقال يقدم فى الغموض الذى يلف "الأفكار الغامضة" فى الكتابة من أى نوع:

إن الذى يتخيل وجود أشياء ومواد لا وجود لها ويملا عقله "بأفكار" ليس لها صلة بالطبيعة الحقيقية للأشياء التى يسميها أسماء محددة، قد يملأ حديثه وربما رأس إنسان آخر بالخيالات الوهمية التى تجول بخاطره، بيد أنه سيكون بعيدا كل البعد عن التقدم قيد أنملة فى "معرفته" الحقيقية والحقة (III Essay).

ومن هنا تتضح قدرة اللغة على جعل حقيقة عابرة فى أدب وفلسفة ونقد القرن الثامن عشر ملتبسة وغامضة أو جعلها واضحة. كانت نظريات اللغة موضوع الفصل الثالث عشر فى هذا المجلد، والنقطة ذات الصلة هنا هى مسألة طريقة التفكير - والقلق - فى أن وظائف اللغة ونقائصها كان لها تأثير مشابه وجوهري على "الكتابة" الفلسفية و"الأدبية" والنقدية فى القرن الثامن عشر. إن ما يمكن استنتاجه من استبعاد لوك للغة الدلالية واللغة النعتية هو أن عالم التشريح يمكن أن تضلله وتعوقه مهارة الرسام - وعلاوة على ذلك أن تلك الأخيرة قد يكون مشكوكا فيها كلها على أنها مما يغوى الحس/ الإدراك/ التذوق. ومع ذلك فكتابات لوك تظهر أن التعارض بين الإحالي أو الدلالي والمثير للذكريات فى التعبير لا يمكن تدعيمه - حتى بتشريح إبستمولوجى متشدد. كتب لوك فقرة "عناية بالاستعارات" فى مقدمته لكتابه **The Essay** واصفا العملية الفلسفية قائلا:

لن يكون لخدام كسول منحوس لا يودى عمله على ضوء شمع أى مبرر للاحتجاج بأنه لا يجد شمسا ساطعة. إن الشمعة التى بداخلنا تشع ضوءا يفى باحتياجاتنا.

"فالتتوير" لم يكن استعارة ميتة، والعقل بالنسبة للوك كما كان العقل بالنسبة لبوب، فى احتفائه بنيوتن، هو مصدر النور الذى بدد الظلام الذى كان

يلف فهمنا. كانت صورة الشمعة التي يتذبذب ضوءها مصدر سلسلة من النور والخيال المرئي الذي يجرى خلال المقال *The Essay*. وهذه الصورة أساسية ليس فقط لأجل الوضوح، بل أساسية بالنسبة لمضمون وصف لوك للعقل البشري:

الحس الداخلي والخارجي هما طريقا المعرفة الوحيدان عندى، النافذتان اللتان ينفذ منهما الضوء إلى حجرة "مظلمة". لأن "الفهم" فى اعتقادى لا يختلف كثيرا عن حجرة محجوب عنها الضوء تماما، باستثناء بعض المنافذ الصغيرة التى تسمح بدخول مشابهاة مرئية أو "أفكار" عن بعض الأشياء، فلو كان للصور الداخلة إلى تلك الغرفة المظلمة أن تبقى فيها بشكل مرتب ليكون من السهل العثور عليها عند الحاجة فسوف يكون ذلك مشابها لحد كبير لفهم الإنسان بالرجوع إلى الأشياء التى تراها العين و"الأفكار" المتعلقة بها. (*Essay*, II)

تبدو نظرية لوك عن العلاقة بين الأفكار والكلمات من ناحية وبين كتاباته من ناحية أخرى على خلاف مع بعضها البعض هنا. وهذا الارتباك والتشويش يستحق وقفة تأمل حيث إنه سبب التمييز الزائف بين الفكر والتعبير مما يشوش نقد القرن الثامن عشر. كان قصد لوك من وراء فلسفته فى اللغة التقليل من شأن الاهتمام بالكلمات على هذا النحو، وذلك فى مقابل الاهتمام بالمعانى التى تعبر عنها (وقد ذكر بوب هذا الرأى/ هذه الفكرة فى سطرين من شعره وهو ما استصوبه جونسون بقوة لدرجة استخدامه البيتين مرتين فى "قاموسه" تحت بند "اللغة" وبند "يعبر" وهما كما يلى: (وأخرون يبذلون جل همهم للغة وثوبها، والكتاب عندهم كما زى الرجال للمرأة كل همها) ^(١٠).

على أنه من المهم التمييز بين الأسلوب الذى ازدرى به لوك وأتباعه أعلام الكلام لنزوعهم إلى الغموض فى معانيهم ولطريقتهم فى توظيف ذلك فى شعرهم ونثرهم لأجل التتوير: لأجل الإيضاح ولحسب القبول لمقاصدهم. ولهذا استطاع هيوم، الذى تخيل نفسه مرتاعا، وقد أسقط فى يده وهو فى سفينة مليئة بالثقوب وقد عصفت بها الرياح فى خضم الجدل الفلسفى، أن يكتب "أن الكثير من جماليات الشعر وحتى الفصاحة يقام على أساس من الزيف والخيال وعلى

المبالغات والاستعارات وعلى سوء استغلال المصطلحات وتحريف معانيها الأصلية".

والمصطلحات الحديثة على أقل تقدير، في كتابات القرن الثامن عشر، سواء كانت فلسفية أو "أدبية"، أقرب إلى التعقيد الشديد منها إلى نقدها الذاتي. فالاستعارة في عالم الخيال عنصر أساسى للفهم.

أثمر تشبيه لوك الظاهري الناضج للوحدة الأساسية للخبرة على أنها صورة مرسومة بواسطة الحواس على ظلام دامس في الذهن ذاته سلسلة من النقد الأدبي الذى كان يقصد من ورائه الحط من قدر القدرات الخلاقة والتعبيرية للكلمات. فإذا كانت الخبرة تتطور على شكل صور، فاللغة فى أفضل الأحوال هى واسطة ثانوية بالنسبة لها، وذلك فى خطوة أكثر بعدا من تأثرها بالخبرة أو بالواقع فى حد ذاته. دخلت هذه الفكرة بسرعة إلى علم الجمال والنقد حيث المقارنة غير المرغوبة يمكن عقدها عن طريق اللجوء المباشر إلى الحواس التى تتذوق الرسم والموسيقى. ويعبر عن ذلك رأى جوناثان رتشاردسون كما يلى:

الكلمات ترسم الخيال، لكن كل إنسان يشكل ما يريد بطريقته الخاصة: فاللغة ناقصة إلى حد بعيد. فهناك ألوان وأشكال لا حصر لها لا نجد لها أسماء، وعدد لا نهائى من الأفكار التى ليس لها كلمات محددة متفق عليها عالميا تعبر عنها، فى حين أن الرسام يوصل أفكاره عن تلك الأشياء بوضوح وبلا التباس، وكل ما يقوله يفهم فى إطار معناه المقصود تماما.

الرسم... يسكب الأفكار فى أذهاننا سكبا بينما الكلمات تقذف بها قذفا. ففى حالة الرسم يرى المشاهد كاملا بنظرة واحدة، وفى حالة الكلمات يرفع الستار شيئا فشيئا (Theory of Painting).

كان تفريق لوك بين الجانب الوظيفي والجانب الجمالى فى اللغة مبنيا على مبادئ نقد أدبية كلاسيكية ونهضوية مقبولة، وعندما ربط بلا استثناء اللغة النعتية بالباحثين فى المذهب التجريبي قدم فى الحال دفعة جديدة للمادة المستوعبة علاوة على الذهن المتوقد وخذ التفريق الزائف بين المادة والأسلوب فى النقد الأدبي القائم على مذهب التجريب والملاحظة فى القرن الثامن عشر.

إن تأثير نظرية لوك النعتية الخاصة باللغة هو تأثير مباشر وله قدرة مدمرة محتملة لكل من التعبير الأدبي والنقد.

وعلى هذا النهج يردد صمويل جونسون الانتقادات الفلسفية الحادة لسوء استغلال الكلمات في سياق علاقتها المحددة بالنقد، حيث كان شائعا لوقت طويل بين من سعوا إلى نشر التعليم وتعديل الأحكام أن يتذمروا من إساءة استخدام الكلمات، التي كثيرا ما كانت تعنى أشياء شديدة التباين لدرجة أنها كانت تتخض عن أخطاء وشقاق وارتباك، بدلا من المساعدة على الفهم لكونها وسيلة المعرفة، لأن ما يقال بمعنى يفهم بمعنى مغاير له.

ويقول جونسون في نفس الدورية رامبلر: "يتصور البعض أن فن الشعراء قائم على تشويه الكلمات بزحزحتها عن معانيها الأصلية". كان لتلك الانتقادات اللادعة "لإساءة" استخدام اللغة في الشعر صدى أخلاقي قوى. بحيث بحث مقال لوك Essay قارنه بصراحة أن يفرق بين الأفكار وأن يقارن بينها. ومبدأ العقل الحق عبارة عن "القواعد الصارمة للحقيقة والبصيرة الثاقبة. ينتقل لوك إلى مسائل الاستجابة العاطفية التي جمعها في المجلد الرابع من المقال تحت جملة إرشادات صارمة عن "الحماس"، وكان واضحا عندما قال "إن العقل لا بد أن يكون آخر ما نحتكم إليه وآخر مرشد نهتدى به في كل شيء". إن حذره في القبول بأى نشاط من أنشطة الذهن، الذي قد يكون ناشئا من تلقاء نفسه أو قد ينشأ عنه تصرف طائش، له دلالاته العميقة بالنسبة للأدب والنقد في القرن الثامن عشر:

إن الحجج التي تضمن القبول لأية حقيقة تسيطر على عقولنا بقوة وضوحها المبهرة أو بقوة البيان هي بطاقات التأمين والضمان الذي يرجح كفتها لدينا، وليس بإمكاننا أن نتلقاها على صورة غير التي توحى لنا بها تلك الحجج (Essay, IV).

وأى زعم بالإلهام أو البداهة الخارقة للعادة سيجد تقريرا ضمنيا - لكنه قاس - من أى رأى ذى حصافة؛ أرنا أوراق اعتمادك، أنر لنا ظلامنا أو ارحل عنا، سيكون الرد على المدعى.

كان فولتير أعظم شارح لهذا التوجه من الفكر "الفلسفي الذي يمكن إدراكه كلية" باستخدام الوضوح التام في اللغة. وأسلوبه قادر على أن ينفذ إلى القلب النقدي لأي موضوع أو القلب النقدي لأي موقف فلسفي (مثل التفاؤل في روايته الصادق *Candide*). وهو قادر بضربة مشروط جراح واحدة على أن يكشف عواره/ مواطن العيب فيه وما فيه من عوج. وهو يشبه في ذلك هيوم - الذي ألف معظم كتابه *Treatise* في فرنسا حين كان يدور في فلك فلاسفة عظام مثل بارون دي أولباك - فهو يفضح التفكير المشوش والمنطق الناقص "للفلسفة الحديثة" التي "تدعى... أنها ناشئة فقط من المبادئ الراسخة والدائمة للخيال" (*Treatise, I, Iv*). إن النقد الأدبي المتضمن في هذا الأسلوب هو نقد تشريحي أكثر منه حدسي متردد. إن له ما لضربة مشروط الجراح من ميزات الوضوح والدقة، لا بل له حدود هذه الميزات. والفكر أيا كان أدبيا أو فلسفيا أو نقديا فهو إما حق وإما باطل، ويمكن اختبار حالته بشكل ملائم عن طريق البحث المبني على التجريب والملاحظة. لقد ربط هايدن ماسون كانديد بقصر فرساي، يقول: كل منهما تحفة الكلاسيكية الفرنسية لا يؤثر فيها الزمان في عالم كل ما فيه مما يقتدى به لا ينطق بهذه القوة الباهرة" وبهذا المغزى يقدم فكر فولتير أقوى أشكال المواقف النقدية والبحث في التفكير الإنساني الذي قد يشوشه بشكل متزايد آخرون معاصرون له (منهم ديدرو وهيوم نفسه) بحس مرهف لكل ما يحدد الملامح الخارجية لغوامض الحياة. هذه الغوامض التي تتغاضى عنها بالإنفاذ إلى القلب. والقصة الخيالية الثور الأبيض لفولتير التي تنتقد حكايات العهد القديم (التوراة) بمعجزاتها التي لا تصدق في صالح مبدأ فولتير النقدي والمعتز به عن شبه الحقيقة "Vraisemblance" في التصور والتعبير: "إنني أريد حكاية مبنية على تقليد الواقع وليست دائما مشابهة للحلم. أريدها خالية من أي قبح أو إفراط" (١١).

وفي إنجلترا يلخص قاموس جونسون (١٧٥٥) الجوانب aspects الوصفية والتعريفية للموقف القائم على مذهب التجريب والملاحظة تجاه اللغة. وتوفر مقدمته مجملًا لأساليبه التجريبية: بعد ما جمعت مواد القاموس على مراحل، اختصرت (تلك المواد) إلى منهاج method، واضعا لنفسه أساسا من هذه القواعد في أثناء تقدمي في العمل كما توحى لي الخبرة والتشديد، الخبرة التي

كانت تتميها لدى الممارسة والملاحظة على الدوام، والتشديد الذى، رغم أنه غامض فى بعض الكلمات، يبدو واضحاً فى البعض الآخر.

مثل هذا الاهتمام " بالشروح " والثقة فيها يوحى بأن الفضيلة الأساسية فى النثر وأسلوب الشعر قد ندركها بالتبصر وإمعان النظر. ولكن تعدد النغمات فى اقتباسات جونسون التى أوردها على سبيل الحجة والإسناد لتعريفاته فى حد ذاتها تجعل من الصعب الوثوق فى أن المعنى يمكن ضغطه فى جملة واحدة ذات مضمون. ولكن على الرغم من الشكوك فى جونسون وآخرين، اكتسب وضوح العبارة بحلول منتصف القرن مسوغاً شبه دينى ملزماً فى النقد. " الحقيقة " كما قال الناقد جون دينيس فى مستهل هذه الفترة (مثل براءة آبائنا الأول) تحب الظهور عارية، فانمعى الراسخ مثل الجمال الكامل يخفى وراء الزينة^(١٢).

شعر الكتاب منذ أوائل القرن بشكل متزايد بالحاجة إلى جعل النقد الأدبي موازياً للتقدم الذى أحرزته الفلسفة وذلك بجعله أكثر " علمية " فى غاياته وأساليبه - " علمي " بمعنى أنه يتبع أسلوباً يقوم على مذهب التجريب والملاحظة وصولاً لنهاية المبدأ الذى لا يتبدل، ورغم ذلك - حتى فى أعمال الذين يتبعون مذهب التجربة والملاحظة - ظهرت أصوات منشقة تعارض مداً لا حدود له من الثقة فى قدرة مذهب التجريب على اشتقاق قواعد واضحة من ملاحظة السلوك، ورأينا إدموند بيرك الذى أعلن أن " القواعد " المشتقة من التحرى الدقيق عن خواص الأشياء من الممكن " تطبيقه بنجاح على فنون المحاكاة "، استطاع كذلك أن يكتب فى نفس العمل بدون أى إحساس بالتناقض أن " الفكرة الواضحة اسم آخر للفكرة الصغيرة ". وإحدى دلالات الفلسفة القائمة على مذهب التجريب والملاحظة الذى أصبح من الصعب تجاهله هى تلك التى جاءت مع هجر أنواع للمعرفة المسبقة فى العرف العقلانى، وفى رفض لوك للأفكار الفطرية تصبح المعرفة بكل أنواعها نسبية أو عابرة. ودلالة علم المعرفة عند لوك العزلة الفردية، أى حياة الفرد داخل سجن من البيانات العشوائية الناتجة عن انطباعات هذا أو تلك. وحل المشكلة كما يبدو من كلام لوك (وكما يوضح أسلوب هيوم الاجتماعى فى الكتابة) يكمن فى الدور الذى تلعبه الحواس لربط العقل بالعالم الخارجى، ويكمن كذلك فى الحركة العاطفية للحواس نحو تجارب الآخرين. بمعنى أن " المعرفة بالقلب " مهمة جداً

بالنسبة لأدب ونقد القرن الثامن عشر: القدرة الخيالية لشخص ما على جعل خبرات الآخرين خبرة خاصة به هو. مرة أخرى، القدرة الخيالية تربط بحوث عالم التشريح في أعماق منابع وأساسيات العقل باكتشافات فيلسوف الأخلاق للرشاقة والجمال في أفعاله (أى أفعال العقل).

وهناك أنظمة، أكثر، أخلاقية وتقليدية مبنية على النظرية العقلانية للمعرفة نادت بالتحكم في العقل لإخضاع رغبات الخيال بأقصى ما يمكن، وبالنسبة لهيوم يلعب الخيال دورا أساسيا في تكوين الهوية الإنسانية مما يجعل ذلك ليس فقط مستحيلا بل غير مرغوب فيه، فهو يطور نظرية أخلاقية قائمة على الاستجابة التعاطفية التي يثيرها الخيال لأجل أفعال بعينها ومشاعر بين الناس. وهو يقول: " التعاطف هو تحويل الفكرة إلى انطباع بقوة الخيال" (*Treatise, II, III*). فالخيال يجعل ما لا تستطيع الملاحظة المباشرة أن تتبيننا به حاضرا بالنسبة للحواس. والمغزى الفلسفي عند هيوم أن الخيال عامل مكمل في الخبرة الإنسانية يؤثر فيما بعد في علم الجمال والنظريات النقدية حول الجليل، مع استجابته لمغزى آخر لانهياره إلى ما نستطيع معرفته وسعة ما ليس متاحا بشكل مباشر. وعليه فهناك استمرارية معرفية وأدبية بين صورة لوك عن ثقب يمكن النظر منه في غرفة مظلمة والألعاب المتخيلة لترسترام شاندى *Tristram Shandy* لسترن، وبين تلك العظمة الكامنة في قدرة اللغة على التعبير عما يميز الطاقة الخيالية المكمل للجليل الرومانسي:

إننا نعيش وسط ألغاز وأسرار، تصادفنا أكثر الأشياء وضوحا في الطريق ولها جوانب مظلمة، لا تستطيع النظرة السريعة أن تنفذ إلى داخلها، وإننا أنجد أنفسنا "في حيرة من أمرنا في كل صغيرة وكبيرة من أعمال الطبيعة حتى في أوضح المفاهيم وأرفعها فيما بيننا" (١٣).

أصبحت الطاقات التعاطفية " للشاعر - المفهومة أدبيا/ أخلاقيا وفلسفيا - حيوية بالنسبة لطاقات الخيال، ولقد بدأ النقد الأدبي يشغل نفسه بالعلاقة بين كل منهما في العملية الشعرية. أساء لوك لسمعة الخيال في بداية القرن وذلك بتصنيفه ضمن المزيف في مقابل الحقيقة، فهو نتاج وهمي لعقل عاطل يربط بين الأفكار بدلا من

التمييز بينها. ومعارضته الشهيرة للذكاء Wit والحكم Judgement، المشتق مما سبق، كانت حجر الزاوية لصفحات مجلة سبكتاتور التي تناول فيها أديسون "الذكاء الحقيقي والزائف". ومن ذلك الوقت أصبح رأى لوك هذا سنة نقدية مؤثرة إلى حد كبير وينحصر دور الذكاء أو الفطنة wit في تجميع الأفكار والجمع بينها بسرعة وتنوع بحيث يمكن إيجاد تشابه أو تجانس بينها لتشكيل صور جميلة وتصورات مقبولة في المخيلة: أما الحكم judgemant فيقع على الجانب الآخر تماماً، ففى فصل "الأفكار" بعضها عن بعض بعناية، الأفكار التي يوجد بينها أقل اختلاف، لأجل تقادى الوقوع فى الخطأ بسبب التشابه والتقارب الشديد فيما بينها مما يؤدي إلى الخلط بينها. (١٤)

كتب أديسون متابعاً لوك:

بينما جمع الذكاء الحقيقي بشكل عام التشابه والتقارب بين الأفكار، يتألف الذكاء الزائف أساساً من التشابه والتقارب أحياناً بين الأحرف بمفردها، كما فى الجنس اللفظي والرقمي (الخ)... إنه لمن المستحيل على أى فكر أن يكون جميلاً دون أن يكون عادلاً ودون أن يكون له أساس فى طبيعة الأشياء... فالصدق أساس الذكاء، ولا قيمة لفكر دون أن يكون العقل أساساً له. (Spectator)

تطرق أديسون فى أعداد تالية، فبنى على هذه الفكرة من "الذكاء الحقيقي" بوصفها تعكس إلى حد ما "طبيعة الأشياء"، إلى اشتقاق "متع الخيال" من تمييزات أخرى تطرق إليها لوك، هذه المرة بين الصفات/الخواص "الأساسية" والخواص الثانوية (Essay Bk II/ ch.8). المتع "الحقيقية" للخيال هى "تلك المتع الأساسية... التى تتجم عن هذا أشياء كالتى أمام أعيننا"، ثانياً المتع الثانوية "التي تتدفق من أفكار الأشياء المرئية، عندما لا تكون تلك الأشياء بالفعل أمام العين، وإنما تستدعى إلى ذاكرتنا، أو تتشكل إلى رؤى مقبولة لأشياء هى إما غائبة عن أعيننا أو وهمية". الخيال إذًا فى شكله الملائم يفتح العين ليدخل المنظر إليها (Spectator) وكونه مروضاً على هذا النحو يمد الخيال بمتع جمالية، وأى شيء آخر هو ببساطة باطل وليس ملائماً للفن.

يورد قاموس جونسون أحد تعريفات "الخيال" مثل "القوة التي تقدم لنا الأشياء الغائبة"، وذلك دائم في كل من الصفة الجمالية الممتعة لأديسون والتحليل المعرفي لطريق أداء العقل، ولكن مضامينه (أى الخيال) تشير إلى اتجاهات مزعجة كثيرة جداً، تشير إلى مخاطر ناجمة عن الاستغراق في "الزائف" على حساب الحقيقة. كتب جونسون في *Rambler*: لم تكن التعريفات أقل صعوبة أو أهمية في النقد منها في القانون. فالخيال الذى هو قوة فالتة وضالة، وهو كذلك شىء لا يتأثر بالحدود ولا يطبق الضوابط، كان دائماً يسعى لإرباك علماء المنطق ومحو حدود التمييز وتحطيم أسوار القانون/النظام.

هنا تقبع كل مخاطر التخيل fiction، فالخطر يتأتى من ذات المصدر الذى هو للكتاب الرومانسيين بمثابة مسوغ التخيل Fiction الأمل: قدرته على استحضار البدايات مما وراء الحواس إلى بؤرة الاهتمام. وبوسعنا أن نستدعى للأذهان هنا الـ (اللامتعاب Untroubleness) لعالم الخيال عند هيوم والذى فيه "لهذا السبب فإن الذاكرة والحواس والفهم كلها قائمة على الخيال أو على نشاط أفكارنا (Treatise). وترى دورية الجوال *Rambler* فى ص ١٢٥ كذلك الوقتية الضرورية "لأى" صلة بين نواتج العقل (الخيال) والعالم". الطريق دائماً مفتوح للمثالية (مذهب فلسفى يقول بعدم وجود الأشياء إلا فى الذهن) أو هو مفتوح لازدواج dualism مذهب فلسفى مؤمن بوجود (المادة والروح معا/ مذهب دينى يؤمن بوجود الخير والشر معا، العقل والدنيا، وهو المذهب الذى (رغم أن ديكارت ألقى الضوء عليه) عطل بسبب الموقف الاجتماعى لفلسفة القرن الثامن عشر إلى أن جاء الوقت الذى استعاد فيه عرشه فى الفلسفة الرومانسية والأدب والنقد الأدبى. ولكن لأنه كان يعتقد أن المستقبل المرتقب كان يرقب كلا من هيوم وجونسون، فإن أياً منهما، هيوم كفيلسوف وجونسون كناقد لم يتبع فى كتاباته الطريق المؤدى إلى النتائج المنطقية التى أكدها كانت فى كتابه مقال نقدى فى الحكم *Critique of Judgement*. لأن كلاً من جونسون وهيوم حينما يعبران عن نفسيهما تكون لهما المقدرة على ضبط مزاعم العقل والعالم بتوتر يمكن التواصل معه للحفاظ على أرضية حيوية مشتركة بين الخيال الكامن (الذى لا ينبع من الاعتقاد بأن النفس وحدها هى الموجودة ويمكن التعرف عليها) وبين ما هو خارجى لا يمكن التحقق منه.

وهذه الحاجة الماسة للإجماع بدأت تفك طلاسم التناقض الذي فحواه أن أى عصر فيه تركيز فلسفى على حقيقة بعينها وعلى وحدات الخبرة يجب أيضا أن يكون أعظم عصر للتعميم فى النقد الأدبى. "فالحقائق العظمى دائما عامة"، قالها جونسون فى مقدمته لشكسبير **Preface to Shakespeare** مشيرا بذلك إلى مركز ثقل فلسفة منتصف القرن، "لا شئ يسر دائما أو يسر الكثير ولكنها رموز الطبيعة بمعناها الشامل". أيا كانت سنن الكتابة الجيدة "فالحقائق" القائمة على التجريب والملاحظة يجب أن تكون دائما الفصيل الأخير. لا شئ يعوق أو لا شئ له حق الأولوية يمكن أن يتفادى اختبار الخبرة: لو أن شكسبير كان وحد "القوى التى تثير الضحك والحزن ليس فقط فى ذهن واحد وإنما فى توليفة واحدة"، فإن لذلك ما يبرره لأن ذلك ما هو عليه الحياة نفسها. وهو كذلك قد يكون ممارسة مناقضة لقواعد النقد "لكن هناك دائما نداء صريح من النقد إلى الطبيعة.

إن فكرة " الطبيعة الشاملة" ليست معيارا عقديا بل موقفا نقديا يمكن تطويره بالتجريب والمحاولة كونه همزة الوصل بين العقل والعالم الخارجى، همزة الوصل التى بها الداخلى والخارجى يؤكدان حقيقة وصلاحيتهما البعض، والتى بها يمكن جعل مفاهيم الفن ضد ما سيسميه وردزورث فيما بعد "الأشكال الجميلة والدائمة للطبيعة"^(١٥). وفى غياب الخبرة وقدرتها القاطعة على التحكم فى القبول العام، وهو منهاج يشتق هو ذاته من الأسلوب التجريبي وله تأثيره على ما يلى ذلك من النقد والأدب. وفى ذلك يقف جونسون موقفا وسطا بين العمومية العقدية لناقد مثل رينولدز و"الخصوصية" الإيجابية لبليك. والنزاع الحادث بين هذه الآراء المتناقضة على مصدر القيمة الجمالية المذكور بصراحة شديدة فى شروح بليك لأحاديث رينولدز:

(لا يجب أن يكون الفن فوق كل الأشكال الفردية، والمواصفات والتفاصيل الخاصة بكل نوع)

^(١٥) 'Remarks on Prince Arthur, An Heroick Poem' in *The Citical Works of John*

Dennis ed. E. N. Hooker, 2 vols. (Baltimore, 1939- 43), I p.50

التفاصيل الخاصة والمفردة هي أساس الجليل... (هناك قاعدة، مستوحاة من الطبيعة العامة) ما الطبيعة العامة، هل هناك ثمة شيء كهذا؟ ما المعرفة العامة، هل هناك شيء كهذا؟ (أقول بثقة) كل المعرفة شيء خاص^(١٦).

إن العلاقة بين الدليل الذري والتجريبي وبين الصورة العامة أو التركيب كانت، لهذا السبب، إشكالية خلال تطور كل من التفكير الفلسفي والنقد بين الهوة التي كانت تقصل بين هيوم وبيركلي. وكانت كذلك السبب الذي جعل كانت يتقدم ليواجه مضامينها بنظرية مكنت من استيعاب الاحتماليات الأصولية لمذهب التجريب والملاحظة بدون أن تضمحل إلى صمت مطبق حيال المعرفة الموضوعية لأي شيء. وبالنسبة لرينولدز فالفن قد اقتدى النواقص التي في الطبيعة والعمليات التجريبية كلها بفتح الطريق المباشر أمام بدهسة الخيال: "إن هدف ومقصد كل الأنواع الأدبية هو سد النقص الطبيعي في الأشياء، وغالبا مكافأة العقل وذلك بإدراك وتجسيد ما لم يكن موجودا أبدا إلا في الخيال" (*Discourses*). فالفن والشعر موجهان إلى أمنيات العقل، إلى الشرارة الإلهية الموجودة فينا ". والخيال هنا هو وطن الحقيقة. هذه العبارة تذكر بقصة راسيلاس *Russelas* لجونسون عندما زار المسافرين الأهرامات وتأثر إملاك *Imlac* فعلق على " شغب الخيال الذي يسطو على الحياة والذي لا بد من إرضائه دائما باستخدامه بعض الشيء. فأولئك الذين لديهم كل ما يستمتعون به يجب أن يزدوا من رغباتهم/شهيتهم (*Russelas*). لا " تعليل" لكل هذه المآثر الضخمة للفرن الإنساني، فهذه المآثر بمثابة تجسيد لكل ما في الخبرة البشرية، وهو تجسيد يتقادى التحليل الفلسفي للعقل. إن التوازن بين عبارة رينولدز وعبارة جونسون هوليس مجرد توازن حرفي أو نحوي. إنه يشير إلى نوع من النقد الفلسفي الذي يقم نفسه في الفهم الأدبي للخبرة بمعناه الأشمل.

الفلسفة كعلة وكقند

بالتوازي مع تلك الكتابات القائمة على أساس من التجريب والملاحظة والتي تصف وتحلل وأخيرا تحتفل بمكان الفطرة والدافع في سلوك الإنسان، كانت هناك كتابة فلسفية في القرن الثامن عشر تعضد جهدا ذهنيا يضع الشيء في قالب

بسيط واضح. وقد كان ذلك الجهد مستمرا مع التقليد الفلسفى العام للمذهب العقلانى فى القرن الثامن عشر. وإيرل شافتسبرى، فى كتابه *The Moralists* الأخلاقيون الذى هو إعراب حماسى مفرط عن السرور، يرتقى بفكرة أن " لا شىء... ينطبع بقوة أكبر فى أذهاننا أو يتداخل مع أرواحنا فى نسج أكثر قوة من فكرة أو معنى " النظام " و " المقدار " (II *Characteristics*). ويقول " التناغم هو التناغم فى الأصل"، ولهذا فهو دائم من خلال الفن والأخلاقيات والفلسفة؛ التى يعرفها على أنها " دراسة الأعداد والمقادير الداخلية". الفلسفة وعلم الجمال وعلم الأخلاق والنقد الأدبى جميعا تتصل ببعضها فى توليفة الحماس لتأملاته الشتى". (١٧١٤): الجميل Beautiful هو المتناغم Harmonious والمتناسب فى أجزائه، والمتناغم والمتناسب شىء حقيقى حقيقة، وما هو جميل وحقيقى مقبول وحسن بالضرورة. وبالعودة إلى الورا للحنة حيث نجد مقولة لوك " جعل الله العالم الفكرى متناغما وجميلا بدوننا، ولكنه لن يخضر ببالنا أبدا كله جملة واحدة، فعلى أن نأتى به إلى أذهاننا شيئا فشيئا"، وبهذا تصبح الاختلافات بين التفكير التجريبي والتفكير العقلانى واضحة يتفق كل من لوك وشافتسبرى على أن هناك نظاماً موضوعياً فى العالم الخارجى، ولكن حينما يرى شافتسبرى أن مبادئ / أساسيات هذا العالم متاحة بسهولة للشعور الإنسانى من خلال العقل، يرى لوك أنه يكون حاضرا فى الشعور فقط من خلال الملاحظات المتراكمة للحواس. إن التكامل العقلى للخبرة "والنظام" الأكبر لها هو (قبل كانت) محصور إلى حد بعيد فى علم جمال القرن الثامن عشر وليس نظرية المعرفة حيث يهيمن مذهب التجربة والملاحظة.

وكونها مؤسسة على هذا النحو فى الإدراك، فإن الفلسفة القائمة على التجريب والملاحظة تجعل كل المعرفة مشروطة بحالة العارف، وتتزع إلى النسبية والشك التام فى حالة المعرفة الإنسانية. بينما الفلسفة العقلية على الجانب الآخر تطالب بالدخول المباشر إلى الحقائق التى لها الأولوية من خلال أعمال العقل كما أنها تتزع إلى الإيمان فى الواقع الموضوعى والمطلق.

وفى مبحثه فى نقد العقل الخالص ١٧٨١ سعى كانت إلى الجمع بين هذه الآراء لإيجاد طريقة لوصف العالم بموضوعية (من خلال أعمال العقل) الذى مع ذلك أخذ فى الحسبان شخصانية/ لا موضوعية الإدراك البشرى. وبدلا

من صدارة الإحساس التى هى حجر الزاوية فى فلسفة هيوم القائمة على التجريب والملاحظة، وضع كانت المنطق فى الصدارة، والخبرة ذاتها لها بناء ونظامها يمكن تحليله. هذا الاستبدال له دلالات مهمة لأجل فهم السلوك البشرى، وهو بالنسبة لهيوم محكوم بالدوافع والغرائز.

إذا كان هيوم كتب الفلسفة كالأدب فإن كانت قد يكون الوارث الشرعى للدفعه " النقدية" للتطوير. فلسفته من الناحية الجوهرية فلسفة كالنقد. يقول كانت "إن عصرنا بصورة خاصة هو عصر النقد" (١٧)

وهو يقترح إخضاع كل المذاهب ليس (كما فعل هيوم والكتاب الذى يعتمدون على التجريب والملاحظة) لاختبار الخبرة ولكن لاختبار العقل. وقبل نشر كتابه *Critique of Pure Reason* مبحث فى العقل الصرف بخمس سنوات، كتب كانت إلى تلميذه ماركيز هيرتس:

ربما كان من الممكن تقصى حقل العقل الصرف، بمعنى ذلك العقل الذين تصدر عنه أحكام صافية من كل مبدأ معتمد على التجربة والملاحظة، لأن ذلك من الأولويات فى أنفسنا ولا نحتاج إلى انتظار أى إفشاء من خبراتنا... إننا نحتاج إلى مبحث نقدي وإلى مبدأ وإلى دستور وإلى مهندس معمارى للعقل الصرف، لهذا فهو علم شكلى ذلك الذى لا يكتسب أى شئ من هذه العلوم التى هى فعلا فى المتناول، والتى تحتاج لإيجادها وإقامتها مفردات فنية فريدة من نوعها.

إن ذلك يوضح الاختراق الذى حدث بين اللغة الفلسفية واللغة الأدبية، بمعنى فض الإجماع الواهى الذى جمع المنهجين معا معظم القرن الثامن عشر. وذلك ينبئ بعصر الفلاسفة الأكاديميين المتخصصين الذين أخذوا على عاتقهم كلا من الأسلوب والمنهاج، بينما هيوم (رغم أخذه بتلابيب كل منهما) لم يكن كذلك أبدا، ودلالاته على ما يبعث على الاختراق من النقد الأدبي كانت عميقة. لم يكن كولريديج أستاذا جامعيا، لكنه - متأثرا بشدة بالفلسفة الرومانسية الألمانية - ميز بين غاياته الفلسفية المجردة فى النقد الأدبي والمقاصد الوصفية أو القائمة

على مذهب التجريب والملاحظة لشكسبير. وهنا تطفو على السطح من جديد الاختلافات الكامنة بين عالم التشريح والرسام.

لقد كان قصد وردزورث في "مقدمته" الشهيرة أن يأخذ بنظر الاعتبار تأثير المخيلة fancy والخيال imagination كما هو واضح في الشعر، واستنتاج اختلافهما في النوع من خلال تأثيراتهما المختلفة، في حين أن هدفه هو البحث في المبدأ الأصل ومن ثم أستنتج الدرجة من النوع.

وبينما أقامت بيليوجرافيا كولريدج *Biographia* البرهان بشكل تام، فإنه من الواضح أن المفردات الغامضة (التي لا يفهمها إلا الخاصة) والإبهام هما الأدوات اللازمة - والأسرار - لصناعة هذا الخبر. وبعد عامين من نشر كتابه كتب كانت لكرستيان جرايف "إن العامة ليس لهم أن يسعوا إلى مثل هذه الدراسات عالية التجريد... فاللغة غير المألوفة شيء لا غنى عنه" (١٨).

الحياة والفلسفة بالنسبة لكأنت محكومتان بالقاعدة، وهذه القواعد يمكن تحديدها بالبحث العقلي. واكتشافات العقل يجب أن تعكس بنائها. ويجمل كأنت التفاعل بين الموضوع والأسلوب والتعبير في فلسفته الجديدة في "المذهب الوجداني للأسلوب".

طبقا للتوصيات التشريعية للعقل فإن موضوعاتنا المتنوعة من المعرفة لا يجب أن يسمح لها بأن تكون مجرد تعبير حماسي عن المشاعر بل لابد لها من أن تشكل نظاما محددا. إن لها فقط أن توسع من الغايات الجوهرية للعقل وبواسطة النظام أستطيع أن أفهم وجود الموضوعات المتنوعة من المعرفة موحدة تحت فكرة واحدة. تلك الفكرة هي الفكرة التي أمدنا بها العقل - عن الشكل للكل - وطالما أن المفهوم يحدد ما هو أولوى a priori وليس فقط مجال محتوياتها المتنوعة، بل يحدد كذلك المواقع التي تشغلها الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض لذلك فالفكرة العلمية للعقل تتضمن غاية وشكل ذلك الكل المتلائم مع متطلباته. (١٩)

Kant, AA X, pp. 185f; 24 November 1776 pp.185f (١٨)

Biographia Literaria, I pp.87f(١٩)

إن الأساس المحكوم بالقاعدة لكل فكرة عن السلوك الإنساني يمتد ليشمل الكتابة، واللغة في اعتقاد كانت في الصدارة النحوية للخبرة اللفظية. إن ذلك من شأنه أن يتضمن نقدا أدبيا موجها كلية إلى الأساليب اللغوية والشكلية للحكم ويوسع مبحث كانت في الحكم الذي ألفه لاحقا هذه المبادئ بالتحديد لتشمل علم الجمال حيث يعرف فيه "العبرية" على أنها الصفة الخاصة التي "أعطت القواعد للفن".

ويأتي تأثير هذه المبادئ البنائية على الأسلوب الأدبي على نفس القدر من الأهمية. إنه لمن الواضح عند هذه النقطة أن الفلسفة تهجر "الرشاقة والجمال" عند الفنان و"عمل" قصة العقل من أجل الحسنات التحليلية لعالم التشريح. وكانت (بخلاف هيوم وديدرو) لا يمثل تعقيد التجربة الإنسانية في الشكل الأدبي لنادرة من النوادر الأدبية. فهو يصنفها بوصفها "مبحثا نقديا". كل من الشكلين الفلسفيين يوضح أو (لنحيي صورة لوك) "ينير"، ولكن دلالاتها على شكل النقد الأدبي تشير إلى اتجاهات مختلفة في القرن الثامن عشر.

هناك اختلاف كبير آخر بين تساؤلات لوك وتساؤلات كانت. فبالنسبة للوك فإن التساؤل المعرفي بخصوص "الفهم الإنساني" يقصد منه إقامة حدود لما يمكن استيعابه، وتعريف ما يمكن إلقاء الضوء عليه وما يجب أن يبقى مظلما إلى الأبد بالنسبة للمعرفة الإنسانية.

لو كانت قدرات فهمنا قد درست جيدا، واكتشف مدى معرفتنا، ووجد الأفق الذي يحدد الحدود بين الأجزاء المضاعة والأجزاء المظلمة من الأشياء، بين ما يكون ممكنا إدراكه واستيعابه وما لا يمكن أن نستوعبه، فإن الناس ربما كانوا سيذعنون بترح أقل للجهل المعترف به بأحدهما ويوظفون تفكيرهم وحديثهم بصورة أكثر نفعاً وإرضاء في الآخر. (Essay, I).

ويكتب كانت على الجانب الآخر في مقدمته للطبعة الأولى من كتاب *Critique of Pure Reason* ما يلي:

إنني أحاول نفسي وأدأهنا... بأنني وجدت طريقة للحماية من كل تلك الأخطاء التي شكلت العقل حتى الآن... على تناقض مع نفسه... لقد جعلت من

هدفى الأساسى شينا كاملا، وإننى أجرؤ على التأكيد أنه ليس هناك مشكلة ميتافيزيقية واحدة لم تحل أولم يتم التعرف على مفتاح حلها. (٢٠)

ليس ذلك اعتدادا مجنونا بالنفس من جانب كانت. فطريقته القائمة على مذهب الاعتماد على العقل دون التجربة "Transcendental method" تدرك من أول وهلة أن "العقل البشرى... مثقل بالأسئلة التى، كما هو موصوف من قبل طبيعة العقل نفسها، لا يمكن تجاهلها". نحن نكافح لنعرف، رغم أننا نعرف أن أدواتنا ليست ملائمة للمعرفة. إنه اقتراح فى حد ذاته كان سيحوز على قبول كل من هيوم ولوك. أما كانت فيجد لحله تميزا واضحا بين ما يسميه "الشيء فى حد ذاته" وجوهره الذى لا يمكن إدراكه بالحواس وظاهره القائم على مذهب التجريب والملاحظة؛ أى الأفكار المتعلقة به، التى هى متاحة بسهولة للإدراك الحسى. إن معرفتنا الإدراكية هى معرفة ظاهرية فقط، لكننا نرنو إلى تجاوز شروط الخبرة لنعرف "الشيء فى ذاته" المثالى الذى لا يمكن أن يتعرف عليه الإدراك. إن حالة الخبرة الإنسانية هى حالة كفاح أبدى "لتجد للمعرفة المشروطة المستقاة من خلال الفهم المعرفة غير المشروطة التى يمكن بواسطتها التوصل إلى تمام وحدتها" وربما كان من حسن حظ الإنسان أنه ليس معتمدا فقط على إدراكه، وليس معتمدا تماما على الدليل الحسى الذى يقوم على التجريب والملاحظة. وعلى حد قول كانت هناك "جذعان للمعرفة البشرية، بمعنى، "الحساسية" و"الفهم"، وهما ينبعان من أصل واحد لكنه غير معلوم لدينا. ومن خلال "الشعور" تعطى لنا الأشياء ومن خلال "الفهم" نفكر فى هذه الأشياء. (٢١).

وفى الاستنتاج القائم على العقل وليس الحس يعرف كانت هذا "الأصل المشترك" المعرفة على أنه الخيال:

بينما يتم إعمال الأفكار المتعلقة بالفهم من خلال صلة المتنوع بوحدة الفهم، فإنه فقط بواسطة الخيال يمكن جعل هذه الأفكار على صلة بالبداية الواعية.

إن الخيال الصرّف الذى يقيد كل المعرفة الأولية هو لذلك أحد القدرات الأساسية فى الروح البشرية... وطرفا النقيض، أى الشعور والفهم يجب أن يكونا

على صلة حتمية ببعضهما من خلال بساطة الوظيفة العقلية وغير الحسية transcendentat للخيال^(٢٢).

لقد أعطى تفكير كانت في هذا المجال قوة فلسفية وزخماً للفكرة الجمالية عن الخيال، التي عرفها على أنها لا تعدو كونها القدرة على التفكير التي تعطى الدليل على قدرة العقل على السمو على كل معيار للذوق. إذن يصبح الخيال على وجه الدقة هو ما أبطل "معايير الذوق" الإنسانية مؤدياً إلى:

(حدث قفزة من التجريب والملاحظة إلى الإيمان بالشيء في ذاته كما هو خارج الذهن. إن الخيال هو القدرة "الموظفة... في إطار اهتمامات النطاق العقلي الذي يقع في ما وراء الشعور".^(٢٣) فالخيال يدل على الطريق (كما يفعل ولكن بدرجة أكبر في حالة الشعر الرومانسي والنقد الأدبي) المؤدى إلى مجالات ما وراء الاستيعاب/ الإدراك القائم على أساس العقل أو على أساس الخبرة، بناءً على ما سماه كولريدج بالطاقة الحية والعامل الرئيسي في الإدراك الإنساني جميعاً.

ويجد كانت في تحليله سلطة يضع بناء عليها الشعر في المرتبة الأولى لأنه:

يوسع الذهن/ الذاكرة وذلك بإعطائه حرية للخيال ويتوفيره، من بين الأشكال الممكنة واللامحدودة... ذلك الشكل الذي يقرن ثروة من الفكر أثناء عرض الفكرة، الثروة الفكرية التي ليس لها وصف لفظي يصفها تماماً، وبذلك تتحول إلى أفكار. والشعر ينشط الذهن بجعله يشعر بقدرته - فهو حر وتلقائي وليس له حدود بطبيعته - على التقييم والنظر في الطبيعة كظاهرة في ضوء الجوانب التي تفصح لنا بها الطبيعة عن نفسها من خلال الخبرة سواء من خلال الشعور أو من خلال الفهم وهو يحث الذهن كذلك على توظيف الطبيعة نيابة عن، وكمنظومة تمثل، ما لا يمكن إدراكه.

سمى كانت توليفته الفلسفية من الخبرة القائمة على التجربة والملاحظة والمعرفة الموضوعية في الخبرة "المثالية القائمة على العقل دون التجربة الحسية".

Kant, AA IV pp.9f(٢٢)

Kant, AA III p.242(٢٣)

والخبرة بعبارة أخرى تحمل بين طياتها القدرة على التتامي على ذاتها، والقدرة على المرور بمساعدة الخيال فيما وراء حدود الملاحظة القائمة على التجربة إلى النوعى أو ما يسبق الخبرة. إن السبيل المباشر إلى الحقائق الفائقة (القائمة على العقل دون التجربة الحسية) والذي يبدو أن فلسفة كانت تعد به كان له تأثير واسع على نقد الأدب الرومانسى، على الرغم من أنه تعطل كثيرا حتى القرن التاسع. لقد كان تأثيره على الشعر أسرع وأكثر ثباتا وقوة:

ليس الخيال إلا حقيقة،

واسما آخر لقوة مطلقة

ونظراً ثاقباً وذهناً واسع الحيلة،

وهو العقل فى أسمى سماواته

وهو قوة وروح باعثة

على كفاحنا والاجتهاد:

لقد تتبنا التيار

من الظلام، حيث الميلاد

فى مغارته المظلمة

حيث يسمع صوت خفيض

إنه صوت أمواج تفيض،

نحو الصوت سرنا فوجدنا الأنوار

لقد وجدنا ضوء النهار

لقد كان النقد والأدب والفلسفة الرومانسية يرون أن الشعر قادر بشكل أفضل على الإفصاح عن الجوهر الحقيقى للوجود من خلال العلاقة الخيالية التى يتمخض عنها بين خبرة الفرد والواقع المتسامى فوق الحس، وهذا عكس المعنى الذى قال به لوك الذى يتمثل فى مكيدة اللغة غير الوصفية (كما أنه عكس الكثير من نقد القرن الثامن عشر). إن هذه العلاقة علاقة خاصة فى جوهرها وهى خيالية

وهمية أكثر منها مرئية. وهي تعتمد بسبب قوتها - أقل بكثير - على مسوغ الإجماع وتعتمد كثيرا على البوح... للصوت الداخلي. وعلى الرغم من ذلك فقد رأى كانت أنها ذات أهمية بالنسبة لصلاحية نظريته "الموضوعية" التي أقامت عالما هو العالم الذي ارتضاه المذهب (القائم على التجريب والملاحظة) العلمى المعاصر، وهي متلائمة أيضا مع قوانين نيوتن. بل إنه كان يعتقد أن نتائجه الميتافيزيقية قد شكلت الأساس النظرى والمبرر للمبادئ الإمبريالية (القائمة على مذهب التجريب والملاحظة) لمناهج نيوتن العلمية.

خاتمة

لقد بدا مجال العلم وكذا مجال الخيال بشكل متزايد كأنهما متعارضان، حيث كانت مناهج البحث القائمة على التجريب والملاحظة هي السائدة ولا مناص منها. فتوجهات كل من هذين المجالين المادية كانت تطمس وتهدد بملاء مجال الخيال وعالمى الحقيقة والخيال اللاماديين. ويرسم وليام بليك فى *Urizen* ١٧٩٤ أناسا معذبين تلتف حول أجسادهم حيات الخيال الضيق؛ لأنهم سقطوا فى وحدة المادة النيوتونية. لقد قدمت " رؤية بليك عن الحكم الأخير " نقدا شعريا للمناهج الفلسفية:

الحكم الأخير هو حكم طاغ على الفن والعلم الرديئين فالأشياء العقلية هي وحدها أشياء الحقيقية وما يسمى حسيًا/ماديا لا أحد يعرف أين مكانه. <إنه> فى الأوهام. ووجوده محض دجل طالما أن هذا الوجود خارج الذهن أو الفكر^(٢٤).

إن ذلك بالطبع مستمر، بمعنى واحد فى مقولة هيوم " هذا هو عالم الخيال حيث ليست لدينا أدنى فكرة عن ما يختتم فيه ". إن الفرق بينهما ربما بدأ يعطينا صورة عن نتائج انهيار إجماع الآراء الهش فى القرن الثامن عشر الذى كان بين "الميتافيزيقية" و"الأخلاقية" حول الأدب والفلسفة ودلالة هذا الانهيار فى الإجماع على النقد الأدبى. إن بليك يرفض الإجماع حول الذوق فى مقابل رضاه عن الرؤية العبقورية الشخصية التى لا مثيل لها: " ما الذى يسأل عنه عندما تشرق الشمس. هل ترى قرصا مستديرا من النار يشبه الجنيه؟ أوه لا لا أنا أرى جماعة كبيرة من أهل السماء تهتف قدوس قدوس قدوس هو الله الخالق جل جلاله"^(٢٥). إن نظرية معرفية كنظرية لوك ليس لها سبيل إلى "التتوير" الذى يأتى فى هذا الشكل. الإدراك الشعري الخيالى فى نظر بليك هو الشيء الوحيد الحقيقى: فهنا كل المعرفة وكل الرؤية تتوحد. وبهذه الاستعاضة عن "التتوير" " بنور الرؤية" يكون رأى بليك متماشيا مع وصف جان جاك روسو للومضات السريعة من الإلهام التى " أذهلت عقله بأضواء لا حصر لها؛ لها الأولوية بالمقارنة بالتأليف. ولكن حيث وجد روسو الرؤية غير المقيدة فى دولة الطبيعة، يعارض بليك الطبيعة والروح: الرؤية تتصل بالروح فقط، والطبيعة فسدت بدرجة لا علاج لها بسبب المناهج الذرية (مذهب

Kant, AA III p.46(٢٤)

Kant, AA IV p.91(٢٥)

الإيمان بأن الأشياء تتكون من ذرات) للفلسفة الإمبريقية (المذهب التجريبي): إننى أرى فى شعر وردزورث الإنسان الطبيعى ثائرا على الدوام ضد الإنسان الروحانى ولذا فهو ليس بشاعر لكنه فيلسوف وثنى يعادى كل شعر حقيقى أو إلهام^(٢٦).

ولكن بليك بقى ويبقى صوتا وحيدا. ففى الأعوام من ١٩٨٩ - ١٩٩١ كان هدف قصيدة إيراسمس داروين حديقة النباتات هو إدراج الخيال تحت لواء العلم^(٢٧)، وقبل ذلك بخمسين عاما أدرج هيوم الموضوعات الأخلاقية تحت نفس اللواء فى بداية كتابة المقالة ولكن من أجل تقريب علم النفس وعلم الأخلاق من العلم بأكبر قدر ممكن. أما داروين على الناحية الأخرى فقد رأى المسألة مسألة خيال يتوسط ما بين النظرات الداخلية للحواس (الشعري) وبين "تحكيم العقل فلسفيا". وكتاب الفترة الرومانسية الكبار (مثل جوته وشيلي من ألمانيا ووردزورث وكولريديج من إنجلترا) كانوا يؤمنون بوحدة العلم والفن من خلال أساليب ووسائط الخيال. كل التاريخ الحديث للشعر على حد قول فريدريك شليجل "هو تعليق فوري تتبعى على النص الفلسفى الموجز الذى يلى: يجب أن يكون الفن كله علما وكل العلم فنا. والشعر والفلسفة يجب أن يكونا شيئا واحدا". إن الخيال الآن له دور أساسى لا مرأى فيه كقوة قادرة على الكشف عن أفكار وتراكيب فى ما وراء الخبرة الحسية العادية؛ بمعنى أن قوانين الجاذبية ورؤية بليك يمكن أن تعتبر من نفس المجال الخاص بالنظرية الإلهامية. لقد أصبح نيوتن من جديد شخصية عظيمة جليلة، أما بالنسبة لوردزورث فالعظيم الآن هو عبقرى الخيال وليس فيلسوف الطبيعة، ورؤية المقدمة The Prelude epitaph الرائعة تعود إلى نقطة البدء حيث القطعة التأبينية لبوب عن التنويرى العجيب:

حيث وقف التمثال تمثال نيوتن، وجهه صامت، وفى يده موشور، الدليل المرمى الأبدى للعقل يبحر فى بحور الفكر المظلمة، وحيدا.

Kant, AA V p.250(٢٦)

Kant, AA V p.268(٢٧)

الفصل السابع والعشرون

سيكولوجيا المعيار الأدبي والاستجابة الأدبية

بقلم : جيمس سامبروك

سيكولوجيا المعيار الأدبى والاستجابة الأدبية

سيكولوجيا الإبداع الأدبى ملخصة وموضحة جيدا فى كتاب توماس

هوبس: *Answer to Davenant's Preface to Gondibert* (1650)

الزمن والتعليم يورثان الخبرة، والخبرة تورث الذاكرة، والذاكرة تورث الحكم الصائب والخيال؛ والحكم الصائب يورث القوة والبنية، والخيال يورث زخرف القصيدة... القدرة على إصدار الأحكام، وهى الأخت القاسية، تشغل نفسها بالتدقيق الجاد والشديد فى أركان الطبيعة... مسجلة ترتيب هذه الأركان وأسبابها واستخداماتها ونقاط الاختلاف والتشابه فيما بينها، كل هذه الجوانب تمثل موادًا جاهزة فى متناول الخيال، وذلك عند تأدية أى عمل فنى، حتى لا تكون الرحلة طويلة جدا عندما تبدو القدرة على إصدار الأحكام كأنها تطير من جزر الهند الشرقية إلى جزر الهند الغربية ومن السماء إلى الأرض، وعندما تبدو كأنها تخترق أصلب الموانع أو تصل إلى أبعد الأماكن فى المستقبل وفى ذاتها، وكل ذلك فى حدود الزمن، عندما يكون كل ما تبحث عنه هو نفسها وعندما لا تتألف رشاقتها الرائعة كثيرا من الحركة بقدر ما تتألف من الخيال الغزير المرتب بوعى وفطنة والمسجل على أكمل وجه فى الذاكرة.

إن الأخيلة التى فى الذاكرة والتى يعتمد عليها كل من المخيلة والقدرة على الحكم تعمل على تلاشى الانطباعات النابعة من المعانى والمختزنة فى الذهن بعدما يزول المؤثر الذى تسبب فى حدوثها. فالأخيلة تدور بشكل عفوى فى الذهن على شكل تتابعات طبقا لقربها الزمنى والمكانى من تلك الانطباعات الناشئة عن المعانى، والتى تكون الأخيلة بالنسبة لها مجرد بقية متلاشية. هذه التتابعات و"سلسلة الخيال" أو "سلسلة الفكر" قد لا توجد، كما فى حالة الأحلام، أو توجد بواسطة الإرادة، "كما لو أن شخصا يريد كنس غرفة كى يجد جوهره: أو ككلب يجوب حقلا جريا وراء رائحة ما. والسلسلة الفكرية الأولى الموجهة هى "الذاكرة"، والثانية هى "الابتكار". وبناء على الاستعارة الأسرية فى رد هوبس

على ديفينانت، فإن المخيلة هي أخت للحكم وليست زوجة خادمة. إن العلاقة بين الحكم والمخيلة ستتوسع بناء على نوع الفن الذى يقوم به الذهن.

فى القصيدة الجيدة، سواء أكانت ملحمية أم درامية، كما هو الحال فى السوناتة والإبجرام (حكم وأقوال مأثورة) وأنواع أخرى، يكون كل من الحكم والمخيلة مطلوباً: على أن المخيلة لا بد أن تكون الأسمى شأنًا، حيث إنها يحبان المغالاة. ولكن يجب ألا تكثرهما عدم الفطنة. الحكم فى التاريخ الجيد لا بد أن يكون سامياً... حيث لا مكان للمخيلة. والمخيلة لها السيادة فى الخطب والمدائح وفى السب والتفحش كذلك.

والحكمة/القدرة على إصدار الأحكام بالنسبة لهوبس هو المرافق الرئيسى للفطنة. ومصطلح الفطنة Wit بالنسبة لجبل جودون يشمل الذكاء والمهارة والعبقرية وسرعة المخيلة fancy، ولكن بالنسبة لأجيال درايدن وبوب وأديسون "الفطنة الحقيقية" تتطلب الحكمة ويعلن هوبس بصراحة أن "الحكمة، لهذا السبب، بدون المخيلة هي الفطنة لكن المخيلة بدون الحكمة ليست كذلك".

وسيكولوجية هوبس حيال الحكمة والإلهام، علاوة على تشبيه الكلب الإسبانى، تعاود الظهور فى أول ما كتبه جون درايدن من نقد وهو تدشين لمسرحيته سيدات المجتمع المتناقسات بقول:

الحكمة عند الشاعر هي طاقة غير مقيدة/ عشوائية ولا ضابط لها، فهي مثل الكلب الإسبانى على الرتبة تحتاج إلى قباقيب تثبت فيها لكبح جماحها لئلا تتخطى الحكمة، وأول جملة يفتتح بها هذا النقد التدشيني للمسرحية تقدم صورة أقل خيالية لكنها أكثر تعبيراً وغموضاً لهذه القدرات الذهنية: يا ربى، هذه الهدية المتواضعة أوجدتها أنت قبل أن تتبلور فى شكل مسرحية بوقت طويل، أوجدتها عندما كانت مجرد مجموعة غير مرتبة/ لا ملامح لها من الأفكار يتراكم بعضها فوق بعض فى الظلام، أوجدتها عندما كانت المخيلة فى بداية عملها تدفع الصور الهاجعة للأشياء نحو النور حيث تتمايز للعيان وحيث تتمكن الحكمة من اختيارها أو رفضها. (Dryden, *Of Dryden's Poetry*)

ومن الواضح أن استعارة هويس لصورة الكلب الإسباني سيطرت على مخيلة دريدن؛ لأنه يستخدمها مرة أخرى في مقاله النقدي التالي كمقدمة لقصيدته التاريخية *Annus Mirabilis* (1667) عام ١٦٦٧ يقول: "الفطنة عند الشاعر، أو فطنة الكتابة... ما هي إلا القدرة على التخيل عند الكاتب، وهي قدرة تشابه الكلب الإسباني المطيع الذي يعدو في حقول الذاكرة إلى أن يعثر على الفريسة التي يبحث عنها "بمعنى أن" الخيال ينقب في كل ما في الذاكرة عن نوع أو عن الأفكار المتعلقة بتلك الأشياء التي تسعى لتقديمها.

ومقدمة قصيدة *Annus Mirabilis* تستطرد في تفاصيل أكثر بخصوص فكرة الخيال:

إن السعادة الأولى التي يتسبب فيها خيال الشاعر تتمثل في الإبداع، أو في التزود بالأفكار، والثانية هي المخيلة أو تنويع ودفع وتشكيل الفكر؛ لأن الحكمة تقدمها للموضوع على أكمل صورة، والثالثة هي الفصاحة، أو فن الإلباس والتزيين الذي أوجده الفكر ونوعه على هذا النحو على شكل كلمات ملائمة ذات دلالة ومغزى، إن سرعة الخيال يمكن ملاحظتها في الإبداع، والخصوبة في المخيلة، والدقة في التعبير.

يوضح تحليل هذه المقدمة سلسلة مكونة من ثلاث وظائف، على أن إغراء الوظائف الثلاث إلى قوة واحدة شاملة هي الخيال يشير إلى أن عملية الإبداع/ الخلق الشعرية هي العملية الذهنية التي يصفها دريدن بدقة بأنها "السعادة المستقاة من خيال الشاعر". والحكمة بالطبع تلعب دوراً محورياً في هذه العملية مماثل دور الحكم الذي يفصل في منازعات الملكية.

ويزيد وريث فلسفة هويس، جون لوك (١٧٠٤ - ١٦٣٢) من شدة التناقض بين الفطنة والحكمة. فالفطنة بناء على رأى لوك، في مقاله: مقال بخصوص الفهم الإنساني ١٦٩٠، هي وسيلة ربط الأفكار، وهي باضطراد التي تبدو متشابهة بعضها مع بعض "والتي يمكن بها تكوين صور وتصورات مقبولة في المخيلة". أما الحكمة فهي الطاقة التي تستخدم للتمييز بين الأفكار وتحديد الاختلافات حتى لا يخلط الإنسان بين الأشياء. واستخدام هذه الطاقة هو الطريق الصعب والمهياؤ المؤدى إلى المعرفة، طريق يقود على العكس تماماً نحو الاستعارة والإيماء. وواضح هنا التناقض بين اللغة المجازية الجوفاء والمضللة

وغير المؤكدة وبين لغة العلم الواضحة والصريحة والإيجابية والحرفية. وبناء على لوك فالفطنة والحكمة ينطلقان كل في طريق مختلف، فأحدهما يتجه نحو المعرفة الحقة والآخر ينحرف مبتعدا عنها. " الفطنة والحكمة مسموح بهما" فى المحاورات حيث نسعى إلى الاستمتاع والسرور أكثر مما نسعى إلى المعلومات والرقى بمعرفتنا... ومع ذلك فإذا كان لنا أن نتحدث عن الأشياء كما هى فإنه لايد لنا من أن نسلم بأن " فن البلاغة - إلى جانب النظام والوضوح، وكل التطبيقات المجازية والفنية للكلمات التى أوجدتها الفصاحة - لا يوجد لشيء إلا للتتويه بالأفكار المغلوطة ولتحريك العواطف التى بها يتم تضليل الحكمة، ولذلك فإنها فى حقيقتها خدعة كبرى" (Lock, Essay).

وهناك شكوك مماثلة تحوم حول فصل "ترابط الأفكار" الذى أضافه لوك إلى مقاله فى عام ١٧٠٠. ولوك يتفق مع هوبس فى أن هناك روابط طبيعية بين الأفكار فى الذهن؛ الأمر الذى يتفق مع العلاقات المنطقية بين الأشياء. على أنه يكرس معظم هذا الفصل لمناقشة الترابط غير المنطقي وغير الطبيعي بين الأفكار، وذلك كله إما بحكم المصادفة أو بحكم العرف الذى "يعوق الإنسان عن الرؤية والتمحيص".

أفكار فى حد ذاتها ليست ذات قرابة تأتى لترابط فى أذهان بعض الناس إلى حد يصعب معه فصلها عن بعضها... وما إن يبدأ المرء فى الفهم فى أى وقت ولكن... حتى تتراءى له المجموعة كلها مترابطة معا بشدة. ومن المؤلف احتمال أن تكون سلاسل الترابط، السانحة مختلفة فى أذهان الناس، "بناء على اختلاف ميولهم ومستوياتهم الثقافية واهتماماتهم... إلخ". وبالنسبة لمن لا يشاركون لوك هذا الرأى القائل بأن "الترابط" "غير الطبيعي" بين الأفكار قاد إلى الغلط، فإن الملامح الشخصية والنسبية للترابط حثت بالتالى على تطور ملامح مماثلة فى الإبداع والاستجابة الأدبيتين.

كان لنظرية لوك الأشمل فى الإدراك والأفكار تأثيرات أسرع كثيرا على النقد الأدبي وخصوصا عندما أعاد شرحها أديسون. ينظر لوك إلى الفكرة على أنها وسيط بين الذهن الواعى وبين غاية قصوى فى الإدراك. هذه الأفكار تشمل المعلومات الحسية، والذكريات وجوانب أكثر تجريدا. على أن لوك كان من عادته الإشارة إلى هذه الأشياء جميعا، سواء أكانت حسية أم مبنية على التخمين، على

أنها "صور". وعند لحظة ما يأخذ لوك الكاميرا الشمسية كمثال يوضح به كيفية ارتسام الصور في الذهن: "إننى أعتقد أن الفهم لا يختلف كثيرا عن حجرة محجوبة تماما عن الضوء باستثناء بعض الفتحات التى تسمح بدخول مشابهاة مرئية خارجية، أو أفكار عن أشياء فى الخارج". إن الاستعارة السائدة التى تشبه الأفكار بالصور تعزز ما قاله لوك من أن أفكارنا البسيطة هى فى الأساس مستتبطة من النظر، وهو أكثر حواسنا قدرة على الإدراك، وهو الوسيط الرئيسى بين المادة والذهن. كما يتكلم لوك عن أفكار ترد إلى الذهن عن طريق الحواس والأعصاب " وهى شبكة الأنابيب التى تحمل الأفكار من الخارج إلى جمهور العقل، غرفة الحضور الذهنى". تتضمن استعارة غرفة الحضور هذه أن الفهم يلعب دور الحاكم أو القاضى. وبناء على لوك لا توجد أفكار منشأها الفطرة وذلك لأن الذهن ساعة الميلاد يشبه الصفحة البيضاء، والخبرة هى التى تسطرها بالأفكار.

أما القوى التى تنتج بها الأشياء الخارجية أفكارا فى الذهن فيسميها لوك الصفات. وهو يميز منها نوعين، أساسية، وثنائية والصفات الأساسية هى "التماسك، والتوسع، والشكل، والحركة أو الراحة، والرقم" أما الصفات الثانوية فى " فى الحقيقة لا تعنى شيئا فى الأشياء نفسها لكنها قوى لإنتاج إحساسات متباينة فى أنفسنا عن طريق صفاتها الأساسية... مثل الألوان والأصوات والمذاق (وهكذا)... إلخ" (Lock, Essay). صفات لوك الأساسية هى بالضبط تلك التى قال بها من قبله إسحق نيوتن بخصوص النموذج الرياضى للكون فى كتابه *المبادئ* (١٦٨٧)، وتمييزها عن الصفات الثانوية له ما يوازيه فى تأملات نيوتن بخصوص اللون فى كتابه *البصريات* ١٧٠٤. *Optics*. يقول نيوتن " أشعة الضوء، إذا تحرينا الدقة، ليست ملونة... فالوان الأشياء ليست سوى استعداد هذه الأشياء لعكس هذا النوع. أو ذاك من الأشعة بغزارة أكثر من باقى الأنواع. أما الأشعة فهى لا تعدو كونها استعدادا لبث هذه الحركة أو تلك فى الجهاز الحسى حيث تتحول إلى إحساسات ناجمة عن هذه الحركات لكنها إحساسات على شكل ألوان" (Newton, *Optics*) الجهاز الحسى هو ذلك الجزء من الذهن الذى تنتهاى عنده الأعصاب. وفى تصنيف لوك، تكون الصفات الأساسية موجودة إذا لم يدركها أحد، أما الصفات الثانوية فلا يمكن استيعابها فى غياب الإدراك. وعلى الرغم من أن أفكارنا المتعلقة بالصفات الثانوية، على عكس أفكارنا الخاصة

بالصفات الأساسية، ليست نسخاً مشابهة بالضبط "للشيء نفسه" فإن لوك لا يعتبر الصفات الثانوية ذاتية. ومع ذلك فإن بعض المروجين لفلسفته يتقهمون إمكانية ذلك.

وتأثير لوك على القرن الثامن عشر كان إلى حد كبير بسبب ترويج جوزيف أديسون لفلسفته (١٧١٩ - ١٦٧٢). ففي العدد ٢٩١ من *Spectator* - وهو واحد من سلسلة من ثمانية عشر. عددا من هذه الجريدة تدور كلها حول الفردوس المفقود، وهي أشهر ما كتب في التفسير النقدي لهذه القصيدة وأعظمها مكانة على مدى القرن الثامن عشر. يزعم أديسون أن المعرفة في مقال لوك - مقال بخصوص الفهم الإنساني - ضرورية للنقاد الأدبي. وتتخذ جريدة *Spectator* في العدد ٦٢ نص " تأمل مثير للإعجاب في الاختلاف بين الفطنة والحكمة" للوك نصا لها. على أن تأثير لوك تأثير شامل وذو أهمية كبرى في سلسلة من أحد عشر عددا من هذه الجريدة تدور كلها حول متع الخيال.

هذه الصحف التي استقت مادتها على ما يبدو من مقالة كتبها أديسون في التسعينيات من القرن السابع عشر (١٦٩٠) تدور حول الأساس السيكولوجي للخبرة الجمالية، فهي تُولف في مجملها بحثا في الخيال أقل منهجية من بحث لوك في الفهم، مع أنه يضاهيه.

وتصورات أديسون الجمالية قائمة على مقدمات من سيكولوجية لوك. أولا إن كل الأفكار يمكن تعقبها حتى الوصول إلى الانطباعات الحسية، وإن حاسة النظر هي الحاسة الرئيسية: "إنها الحاسة التي تزود الخيال بالأفكار، وأنا أعني هنا بمباهج الخيال أو المخيلة (التي سوف أستخدمها كيفما اتفق) تلك التي تنجم عن الأشياء المرئية، سواء عندما تكون موجودة أمام أبصارنا فعلا أو عندما نستدعي الأفكار المتعلقة بها إلى أذهاننا. ثانيا، إن للذهن القدرة على الاحتفاظ بهذه الأفكار أو تغييرها أو دمجها معا، ولهذا السبب فإن إنسانا في غيابات سجن تحت الأرض، على سبيل المثال، قادر بواسطة خياله على تسلية نفسه بمنظر صور من الطبيعة أكثر جمالا من ما هو موجود في الطبيعة بأسرها (*Spectator*). وللذهن القدرة على ربط فكرة بأخرى لا إراديا. وهذه القدرة يعتبرها لوك خطرة بينما يعتبرها أديسون قدرة نافعة:

إن لنا أن نلاحظ أن كل حدث خاص مما سبقت لنا مشاهدته يوقظ مشهدا كاملا في الخيال ويوقظ أفكارا لا حصر لها كانت كامنة في الخيال، فلون أو رائحة ما بوسعها ملء الذهن فجأة بصورة لحقل أو حديقة حين رأيناها لأول مرة، كما أنها قادرة على أن تجعلنا نتذكر كل الصور التي رأيناها من قبل. وخیالنا يلتقط هذه اللمحة ويقودنا بشكل غير متوقع إلى مدن أو مسارج وسهول أو مروج.

وعلاوة على ذلك، عندما تعكس المخيلة على هذا النحو تلك الأشياء التي سرتنا عندما رأيناها، والتي تبدو كذلك من خلال التأمل، على المشاهد التي مرت بها قد نلاحظ أن الذاكرة تزيد من السرور عما كان عليه في الأصل. (Spectator, III).

هذه الفقرة من بروس تدين بشيء ما لتصور هوبس عن العقل حيث تقوم المخيلة بنزعة في مخازن الصور المختزنة في الذاكرة.

ونزوعا عن احترامه للوك، يعترف أديسون بأن مباهج الفهم يمكن استغلالها أكثر من مثيلاتها الناجمة عن الخيال ومع ذلك:

فالمنظر الجميل يبهج الروح تماما كما سحر الوصف الذي في شعر هومر قراء أكثر مما فعل فصل كامل من كتابات أرسطو. وزيادة على ذلك فمباهج الخيال تتميز بهذه الصفة على مثيلاتها الناتجة عن الفهم؛ لأنها أكثر وضوحا وأسهل في الحصول عليها. فما إن تفتح عينيك حتى يدخل المشهد والألوان ترسم على المخيلة. (Spectator III).

وعندما يكتب أديسون عن الألوان التي ترسم نفسها أو عن أحداث تثير مشهدا فإنه يبدو كأنه ينظر إلى الخيال باعتباره مرآة أو خشبة مسرح معدة لتقديم الانطباعات الحية. وعندما يناقش الاستعارة في صحيفة 421 Spectator، العدد ٤٢١، فإنه يعتبرها مصطلحات تكملية تماما كمرآة الفهم:

وبهذه الإيماءات فالحقيقة في الفهم تكون كما عكسها الخيال، وإننا قادرون على رؤية شيء كاللون والشكل على شكل فكرة واكتشاف مخطط لأفكار ثم تتبعها في المادة. وهنا يستقبل الذهن كما هائلا من الإحساس بالرضا ويحدث إرضاء لقدرتين من قدراته في وقت واحد، بينما تكون المخيلة مشغولة في نسخ

ما يترتب على الفهم وتدوين الأفكار بعيداً عن العالم الذهني وفي العالم المادي
(Spectator, III).

وفي كلتا الحالتين يكون الخيال نوعاً من القدرة البرمائية التي تمثل حلقة
الوصل بين العالمين الذهني والحسي.

وتنشأ المباحج الأساسية للخيال من أشياء مرئية. أما المباحج الثانوية
فتنشأ من "الأفكار الناتجة عن أشياء مرئية عندما لا تكون الأشياء موجودة بالفعل
أمام العين، بل تستدعى إلى ذاكرتنا، أو تشكل بصورة صوراً لأشياء إما غير
موجودة أمامنا أو خيالية (Spectator). وربما كان من الأفضل أن تقترح
مصطلحات هذا التقسيم من قبل فكرة لوك عن الصفات الأساسية والثانوية
للأشياء. كما أن هناك تصوراً مهماً بالنسبة لأديسون: ولكن تقسيم أديسون في
الأساس لا يعدو كونه تمييزاً قديماً بين الطبيعة والفن الذي يحاكي الطبيعة.

وتقسم الأشياء الطبيعية التي تبهج الخيال في العدد ٤١٢ من جريدة
Spectator إلى ثلاثة أنواع هي:

العظيمة وغير العادية والجميلة وأعظم استجابات لما قد يقبل الناس بعد
قليل أن يشيروا إليه على أنه السامي هي أمثلة للأشياء العظيمة بما فيها "صحراء
جرداء... وجبال شامخة ووهاد أو مسطحات شاسعة من الماء" حيث يدهشنا "توع
خام من الجلال". ومثل هذه الأشياء يتمخض عنها شعور بالضخامة في الذهن.
لأن خيالنا يجب أن يكون ممثلاً بشيء أو أن يتمكن من شيء أكبر بكثير من
طاقة استيعابه ثم إن "ذهن الإنسان بطبيعته يقاوم أي شيء يقيد".

وإذا كان الأمر كذلك فإن "المناظر العريضة وغير المحددة تبهج المخيلة
تماماً كما تفعل التأملات في الخلود أو اللانهاية مع الفهم".

"كل شيء جديد أو غير معتاد يؤدي إلى البهجة في الخيال؛ لأنه يملأ
الروح بهدشة مقبولة، كما يرضى فضولها ويعطيها فكرة لم تقتنصها من قبل".
والجديد وغير المعتاد يمثلان شكلاً من أشكال الانتعاش الذهني الذي يلقي بالسرور
على الوحش و"ينصح التنوع". التنوع شيء طبيعي في حركته، مثل شلال ماء،
سار في حد ذاته: إننا يصيبنا الملل بسرعة عند النظر إلى التلال والوديان حيث
يظل كل شيء على حاله ولا يتحرك عن مكانه ولا تتغير هيئته التي هو عليها،

ولكننا نجد أفكارنا مهتاجة ومطمئنة نوعا ما عند رؤية الأشياء دائمة الحركة التي تنزلق مبتعدة من تحت عين المشاهد.

ولكن يتابع أديسون حديثه: لا يوجد شيء يجد طريقه إلى الروح بالسهولة التي يجدها الجمال. فالجمال يمنح الذهن مزجا داخليا في الحال مما يؤدي إلى شعور الخيال بالرضا سريعا. فنحن مهينون تماما للتعرف على الجمال في - على سبيل المثال - "تنوع الألوان في سيمتريّة" على أنه يجب التسليم باحتمالية عدم وجود جمال أو قبح حقيقي في شيء أو مادة أكثر من وجوده في شيء آخر أو مادة أخرى (Spectator, III).

إن العظيم وغير المعتاد والجميل كلها معروفة من خلال تأثيراتها، ولذلك فمجموعات/ أنواع أديسون الثلاثة كلها موضوعية بقدر ما هي شخصية. فهو مثل لوك يركز على العمليات التي يقوم بها الذهن. وعلى الرغم من ذلك، فمثلا هو قادر على التقدم أكثر خطوة واحدة أبعد مما وصل إليه لوك في شرحه للأسباب الفعالة للأحداث الذهنية، فإنه ينتقل مباشرة، في العدد ٤١٣ من *Spectator*، إلى دراسة نتائجها النهائية التي شرحت بناء على اعتقاد أديسون الذي فحواه أن الله خلق الإنسان وهياهه للتصرف من تلقائه على خياله. ويتناول أديسون مجموعاته بدوره فيقول بأن الله جعلنا نسعد بشكل تلقائي بما هو عظيم أو بالغ مداه في الكمال وذلك من أجل "إعطاء أرواحنا استمتاعا مشروعا" بالتأمل في ذاته العلية، وأن الله ألحق بهجة كامنة بفكرة الشيء الجديد أو غير المعتاد، وأنه ربما يحثنا على السعي وراء المعرفة، وشغلنا بالبحث في عجائب خلقه. فقصد الله من جعلنا نسعد بالجمال مشروع بتفصيل أشمل، مع تطبيق فائق "للاكتشاف العظيم" للوك، الذي أكد نيوتن، وهو (أي الاكتشاف العظيم للوك) أن الضوء والألوان، كما يدركها الخيال، هي مجرد أفكار في الذهن، كما أنها ليست صفات لها وجود في المادة:

منح (الله) كل شيء حولنا الطاقة لاستثارة فكرة مقبولة في الخيال: لذلك فمن المستحيل علينا أن نرى مخلوقاته دون تأثر بها أو بلامبالاة، كما يستحيل علينا مطالعة جمال كثير بدون رضا أو ارتياح كامنين. فالأشياء قد تظهر للعين بمظهر متواضع إذا رأيناها في أشكالها وحركاتها الملائمة وحسب: وماذا عسانا أن نحدده سببا لإثارتها في أنفسنا العديد من تلك الأفكار المختلفة عن أي شيء

يوجد فى الأشياء نفسها، (لأن هذه الأشياء هى الضوء والألوان)، أكان ممكنا عدم إضافة جماليات زائدة إلى الكون وجعله مقبولا أكثر للخيال؟ إننا نستمتع فى كل مكان بمشاهد وظواهر سارة، ونحن نكتشف أمجادا خيالية فى السماء والأرض، ونرى بعض هذا الجمال الخيالى وقد ازدانت به الخليفة جمعاء، ولكن ما هذا الرسم التمهيدى القبيح للطبيعة الذى يجب علينا أن نتسلى به، هل اختفت كل ألوانها الجميلة وهل تبددت الطوابع المميزة للضوء والظل؟ باختصار، تبدو أرواحنا فى الوقت الحاضر تائهة من حيث السرور وحيرتنا فى الوهم البهيج، ونحن نسير كبطل القصة الرومانسية المسحور الذى يرى قلاعاً وأحراشاً ومروجاً جميلة، وفى ذات الوقت يسمع شدة الطيور وخريف الجداول، ولكنه ما إن يأتى إلى نهاية تعويذة سرية ما حتى ينتهى المشهد ليجد الفارس التعس نفسه فى أرض بور أو صحراء قاحلة.

وعليه يصبح العالم الخارجى، والمنظور إليه فلسفياً، منظراً طبيعياً رومانسياً.

إن ما يصنعه أديسون بصفات لوك الثانوية فى تشبيهه لإدراك الإنسان العادى للعالم الخارجى العادى بحالة من السحر يجب أن لا يحدث الخلط بينه وبين تصويره هو عن المباهج الثانوية للخيال، أى المباهج المستقاة من الفن.

إنه يقبل بالرأى التقليدى فى زمانه والقاتل بأن الفن يحاكي الطبيعة، بيد أنه فى أثناء تقدمه يميل إلى تبديل الأساس الذى اتخذته لنفسه بعض الشيء. وأحياناً كان يصر على أن الفن لا تسعه مجازاة الطبيعة لدرجة أنه يزعم فى العدد ٤١٤ من *Spectator* أن كل ما وقعت عليه عيناه من الفن الكامل هو نتيجة الصور المتحركة للنهر والمنتزه التى التقطتها الكاميرا؛ الخفية الشهيرة فى مركز الرصد الذى فى جرينتش. لأن هذا الفن يحمل بين أعطافه أشد الدرجات شبيهاً بالطبيعة. ومن جهة أخرى يسلم فى العدد ٤١٨ من *Spectator* بأن الفن قد يتفوق على الطبيعة، لأن الخيال يستطيع أن يخال لنفسه أشياء أعظم وأغرب أو أجل مما تراه العين، وفى ذات الوقت يظل حساساً لعيب ما يعترى ما رآه. وعلى هذا الأساس فإن دور الشاعر يتمثل فى مداعبة الخيال فى عقر داره وذلك بإدخاله تعديلات على الطبيعة بما يبلغ بها حد الكمال، حيث يصف واقعاً، وبإضافته لجماليات أعظم وأجل من الموجودة معاً فى الطبيعة، حيث يصف خيالا

(Spectator III) بينما قد يصف هذا الفن نقاد آخرون بأنه محاكاة للطبيعة المثالية، لكن أديسون ليس واحداً منهم.

والطبيعة المثالية تبقى محط اهتمام أنتوني أشلى كوبر المستمر، وهو الإيرل الثالث لشافتسبرى (١٧١٣ - ١٦٧١). وله عقيدة أفلاطونية بأن الأشياء المادية مجرد ظلال للعالم المثالى، وتتمثل بوضوح أكبر فى كتاب الأخلاقيون *The Moralists* ملحمة فلسفية ١٧٠٩، وهى سلسلة من الحوارات حول "المواضيع الطبيعية والأخلاقية" تدور بين أربع شخصيات. وأهم هذه الشخصيات فيلوكلس Philocles ذو المذهب الارتيايى (وهو القاص)، ويليهِ المفكر الحر ثيوكلس Theocles الذى يعرض وجهة نظر شافتسبرى الخاصة. ويذهب بثوكلس فى رحلة خيالية فى العجائب الجميلة والسامية للعالم الطبيعى، حيث يجد أنه حتى الصحارى "لا تحب جمالياتها الغريبة. وأن البرية تروق للأفاعى العاتية، وأن الوحوش المفترسة والحشرات السامة، مهما كانت فظيعة أو مهما كانت متناقضة مع الطبيعة البشرية فهى كائنات جميلة فى حد ذاتها ولها جمالها الخاص بها، كما أنها كفاء لأن تحرك أفكارنا وإعجابنا بتلك الحكمة الإلهية، التى هى أجل بكثير مما تصل إليه أنظارنا الحسيرة". أما فيلوكلس، الذى صحبه فى نزته الفكرية فيستجمع شتات نفسه متسائلاً عن سبب تعمقه فى هذا السبيل الرومانسى، ويتساءل عن ما سلب لبه عندما فكر بإحساس مرهف فى أشياء من هذا النوع. ويكون رد ثيوكلس أن لا عجب إذا كنا نجد أنفسنا فى حيرة عندما نتبع السراب من أجل المادة. لأننا إذا كنا ننق فى ما يمليه علينا استنتاجنا أن كل شىء فى الطبيعة جميل وساحر فإن ذلك مجرد "ظل للجمال الأول". وعندما نتفكر فى الأشياء الجمالية ونتعرف فيها على ظل الجمال الفكرى الفائق، فإن العقل وهو أعظم ما يملكه الإنسان يدرك نفسه فى طبيعته الحقيقية:

ليس ثمة شىء أسمى من الجمال: الذى لا ينتمى، وليس له وجود أو أساس إلا فى الذهن والعقل، والجمال وحده يتعرف عليه ويكتسب عن طريق هذا الجزء السامى. وعندما يفتش فى ذاته... فإنه ذلك الذهن المتطور الذى يرى بالكاد أشياء أخرى، ويمر فوق الأجساد، والأشياء المعتادة، (حيث لا يوجد غير ظل للجمال) هو الذى ينفذ بثبات إلى مصدر الجمال، ويشاهد أصل الشكل والنظام فى ذلك الكائن الذكى.

وفى هذه "التأملات المختلفة" لعام ١٧١٤ يلخص شافتسبرى ما يلي: "إن الجميل هو المتناسق والمتناسب، والمتناسق والمتناسب هو الحقيقى. والذى يكون جميلا وحقيقيا فى أن هو بالضرورة مقبول وحسن" (II, *Characteristics*). وأولئك الذين تسعدهم البرية وأولئك الذين يفتحون بعاطفتهم المتنامية نحو "أشياء طبيعية"، مثل الصخور الصماء والمغارات المغطاة جدرانها بالطحالب والكهوف الطبيعية ومساقط المياه، ولكنها تقع فى عمق "الطريق الرومانسى" تماما كما هو حال المحبين، لأنهم سواء أكانوا يعرفونه أم لا فإنهم يعيشون الجمال المثالى. وكما أن الجمال الفنى هو تعبير عن ما يجول فى ذهن الإنسان، فإن الجمال الطبيعى كذلك هو تعبير عن الذهن/العقل الإلهى الشامل: فالجمال هو الحقيقة. والجمال والحقيقة تدركهما قدرة واحدة تعرف باسم "العقل الأخلاقى" عندما يتجاوب مع الأفعال الإنسانية وتترك العواطف والأهواء البشرية، ولكنه يعرف بأنه عقل الجمال حينما تفتح العين على أشكال والأذن على أصوات.

وحينما يصر على أن "المجمل ليس هو الجميل الحقيقى" (II, *Characteristics*)، فإن شافتسبرى يحول أنظارنا عن العمل الفنى إلى الفنان عن طريق مناورة نقدية خداعة، على الرغم من أنها أقل شفافية من تلك التى يستبدل بها كولريديج السؤال عن "من يكون الشاعر؟" وذلك فى نهاية الفصل ١٤ من كتاب *Biographia literaria*. إذن فالشاعر الذى عناه كولريديج هو الشخص الذى لا يتشابه فحسب مع الإنسان الذى يستحق بالفعل اسم شاعر وهو الشخص الذى وصف منذ مائة سنة خلت بواسطة شافتسبرى فى مناجاة: أو نصيحة لمؤلف ١٧١٠ (*Advice to the Author* (1710)): هذا الشاعر فى واقع الأمر خالق: إنه بروميثيوس العادل فى حكم الإله جوف، وهو مثل الفنان السلطان أو الطبيعة البلاستيكية Plastic Nature يصنع كيانا متماسكا متناسبا فى أجزائه، مع الخضوع التام والتسليم بالدونية بالمقارنة بالأجزاء المكونة له. إن التلميح الأسطورى هو للقصة المعروفة فى كتاب أفلاطون *Protagoras* وفى تحولات أوفيد *Ovid's Metamorphoses*، فهى تحكى كيف سرق بروميثيوس العملاق نار القدرة الخالقة من الآلهة ومزجها بطينة الإنسان مما جعل الإنسان شريكا فى الشرط الإلهى، وعلى الرغم من أن هذه الأسطورة الجذابة عن بروميثيوس، بصفته Plastic Artist، أو مثل التشبيه الاستعارى.

وهي ليست مهمة في حد ذاتها بالنسبة لشافتسبري كما هو الحال بالنسبة لأعمال شلي، إلا أنها تلعب دورا في بعض كتاباته الأخرى: فعلى سبيل المثال، في بداية الأخلاقيين حيث استخدمت في الجدل حول ما إذا كان الإله مسئولاً عن نواقص الطبيعة.

والشخصية البروميثية الموصوفة في نصيحة لمؤلف *Advice to an Author*، وهو الفنان الأخلاقي الذي تسعه محاكاة الخالق Creador على هذا النحو، هي شخصية مغايرة للغاية " للنوع التافه من الأخلاقيات... التي نحن المحدثين مقتنعون بتسميتها بالشاعر Poets، وذلك لأنها تحتوي على القدرة اللغوية الساحرة مع استخدام عشوائي للفطنة wit والمخيلة fancy. ولأن شافتسبري لا يضمن كتاباته عن علم الجمال aesthetics الكثير من النقد الأدبي المحدد، فإننا لا يمكننا التأكد من ماهية القوافي المعاصرة التي تعرضت للهجوم هنا، فيما يبدو أنها مناوشة صغيرة في معركة الكتب بين القدماء والمحدثون ولكنه يسخر في وقت لاحق من المعجبين بدريدن قائلا: " إنه الكتكوت الصغير الذي قد تراه يطوف باهتمام الشاعر الناضج، أو مؤلفا مسرحيا في مقهى ثقافي".

إن المحدثين المعرضين للهجوم مجرد مبتكرين يحاكون الأشكال الطبيعية الخارجية أو الطبيعة ذاتها، في حين أن الشاعر الموصوف بشكل مثالي يحاكي التفاصيل والنظام والأساس الخلاق في الطبيعة. وباستخدام مصطلحات سبينوزا يقوم كوليريدج بالتمييز ذاته: " إذا قلد الفنان الطبيعة المجردة فليس في ذلك ما يدعو للفخر... إن عليك أن تتسيد الجوهر، الذي يشير إلى وجود صلة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الإنسان. المبدأ الخلاق يعني لشافتسبري مبدءاً جوهرياً أدنى من مرتبة الله وليس الله نفسه، وهو مبدأ يجعل من المادة شيئاً حياً ويعطى تفسيراً للنمو والسلوك المقصود. وجد شافتسبري، وهو المفكر الحر، مصطلح أسطورة أفلاطون " بروميثيوس تحت جوبيتر"، نتيجة لاهتمام عابر منه، أكثر انسجاماً من مصطلح كودويرث. وكما أن "الطبيعة plastic" تثبت الحياة في الظواهر وتشكلها إلى كيان متناغم، كذلك يفعل الفنان بطاقته الـ Plastic المماثلة (وعند كوليريدج).

وتصورات شافتسبري عن الخيال المبدع بصفته مماثل لخالق أو سلطان الطبيعة الـ Plastic تعاود الظهور في عمل بعنوان *Plastics* أو التطور

الأصلى وطاقة الفن الحاذق. وهى مقالة كرسها جميعا للفنون البصرية كما أن المقصود منها أن تكون الإنجاز المتوج لأعمال مؤلفها، ولكنه لم يكتمل لوفاء المؤلف قبل إتمامه، ولم تنشر إلا فى العصر الحاضر (شافتسبرى، الشخصيات). ورغم أن كتاب *Characteristics* كان ذائع الصيت وكان يعلق عليه باستمرار، كما كان ذا تأثير كبير معظم القرن الثامن عشر فإن كتاب شافتسبرى لم يدع أنه فلسفة منهجية، إلا أن أهميته كانت تكمن فى تلخيصه لإدراك موحد، أى التناغم بين العالمين الداخلى والخارجى عند النقطة التى يتم فيها إدراك الحسى والحقيقى والجميل باعتبارها شيئا واحدا. وفلسفته الجمالية تؤيد معتقدات الشاعر التقليدية فى العبقرية الإبداعية والكون الحى. كان شعور الشعارين "الجديدين" تومسون وأكينسايد بالعرفان الشديد لشافتسبرى فى النصف الأول من القرن واضحا، ولكن بوب، سواء أكان عرفانه شديدا أم لا، يتبوأ نفس مكانة شافتسبرى فى التراث الفكرى القديم عندما يكتب، أثناء وصفه لسلسلة الوجود العظيمة فى افتتاحية الجزء الثالث من كتاب مقال حول الإنسان عن نشاط الـ "Plastic Nature" وعن التناغم الحيوى، وليس الميكانيكى، الذى تكون فيه "الأجزاء منتمة إلى كيان واحد يربط الوجود كله. وكتاب شافتسبرى كان بارزا فى القارة الأوروبية. وكان ديدريوت معجبا بشافتسبرى كما عده مونتسكيو Montesquieu واحدا من أبرز أربعة شعراء بين الفلاسفة (الآخرون هم مونتاجن وماليراثس وأفلاطون). وفى النصف الثانى من القرن كان تأثير شافتسبرى يعتد به فى ألمانيا حيث كان كل من نكلمان ولسنج وفيلاند Wieland وهيردر وكانت وشر وجوته على دراية بكتابه هذا. وعلى الرغم من أن كوليردج لم يشر إليه مباشرة، فإنه أعاد استيراد الكثير من مذهب شافتسبرى بصورة معدلة من ألمانيا. اعترف كوليردج بدين فلسفى آخر عندما نسب تأليف كتابه ملاحظات حول الإنسان ١٧٤٩ *Observations on Man* على شرف ديفيد هارتلى (٥٧ - ١٧٠٥) إلى ابنه الأكبر. وهذا الكتاب بحث يورد تفسيراً لميكانيكية عمل الخيال. وينظر هارتلى بعين الاعتبار إلى ما قرر لوك عدم التعامل معه، وهو العمليات الفيزيائية التى نحصل بواسطتها على الأحاسيس والأفكار. والوسيلة المباشرة للإحساس، كما يرى هارتلى، هى المادة النخاعية التى يتكون منها المخ، ونخاع العمود الفقرى/ النخاع العصبى، والأعصاب، وهذه المادة عبارة عن جزيئات بالغة الصغر تستجيب لكل حركة تحدث فى الأثير، ذلك المانع الرقيق الخفيف، على حد تعبير نيوتن، الذى يملأ

الفضاء وينتشر في جميع مسام المادة وينتقل عبره الضوء. ويستقرئ هارلى نظريا أن الأشياء الخارجية لها القدرة على نقل الحركة عبر الأثير ومن ثم تنتقل على شكل ذبذبات دقيقة عبر جزيئات النخاع على طول النسيج العصبى انتهاء بالمخ. وعندما تكون الذبذبات معتدلة فإنها تحدث أحاسيس سارة، وعندما تكون عنيفة فإنها تحدث شعورا بالألم. وعليه، فالذبذبات الحسية التي انتقلت إلى المخ على هذا النحو تتضاءل حدثها بسرعة، ولكن لو تكررت فإنها "تولد في نخاع المخ استعدادا لذبذبات متضائلة، هي التي يمكن تسميتها كذلك بمصطلح "فايبراتيونكلز" 625 Vibratiuncles p. وهو مصطلح صاغه هارلتى. وفايبراتيونكلز، لكونها آثارا أو صورا للأحاسيس، هي ما تتألف من الأفكار. وتحدث الأحاسيس ميكانيكيا نتيجة الذبذبات الحادثة في الأعصاب، والأفكار بدورها تنشأ تلقائيا من فايبراتيونكلز. وإذا ما تجمعت عدة ذبذبات حسية معا على شكل سلسلة فإنها تكتسب سيطرة على سلسلة فايبراتيونكلز المثالية المناظرة لها مما يجعل كل ذبذبة حسية مفردة من هذه السلسلة يثير بالضرورة من فوره وبشكل تلقائى سلسلة فايبراتيونكلز بمجملها، وبعبارة أخرى، الأفكار. وعليه، فإن هارلتى يضع نظرية سيكولوجية عن الترابط بين الأفكار، في حين أن لوك وهوبس شغلا نفسيهما بالسيكولوجيا وحدها. وعلى هذا الأساس السيكولوجى ينشئ هارلتى نظاما دقيقا تعطى فيه قوة الترابط بين الأفكار تفسيراً للنمو الفكرى للإنسان.

إن استجابتنا للأدب قد تعال بناء على عملية الترابط هذه، وبناء على ذلك فالمباهج الحادثة في الخيال والناجمة عن الشعر الجيد تنشأ عن تناغم وتنوع وانتظام كل من وحدتى الوزن والقافية، وعن مدى ملاءمة وقوة الكلمات الشعرية، "مادة القصيدة"، وعن إبداع وحكمة الشاعر فيما يتعلق بموضوع القصيدة "على أن كل هذه الأشياء الثلاثة source لها تأثير متبادل، لذلك فجماليات كل واحدة منها تتعكس على الاثنتين الأخرين بواسطة الترابط". وكذلك فالبهجة الناجمة عن "مادة القصيدة" هي ناجمة في الأساس عن الشيء المحاكى وليس عن المحاكاة ذاتها: على سبيل المثال هي ناجمة عن "المشاهد الجميلة أو المربعة أو - على العكس - مؤثرة بقوة عاطفيا، والشخصيات المثيرة لعاطفة الحب والشفقة والسخط المحق" (I, Observations). ويتحول هارلتى من سيكولوجيا الاستجابة الأدبية إلى "الإبداع" الأدبي حيث لا يرى أى فضل أو قدرة خاصة لخيال الشاعر. فمن

وجهة نظره يتكون "الابتكار" من إعادة ترتيب الأفكار وإعادة المزوجة فيما بينها، فالابتكار يحتاج إلى ذاكرة قوية وسرعة بديهية حتى "يمكن... للأفكار أن تعتمد على بعضها البعض ويكون تداعيا تداعيا سريعا" إن قدرا هائلا من هذه الأنواع من الأفكار يكون ملائما لكتابة "التواريخ الخيالية" ولعادة تشكيل وتتبع المشابهات Analogies، والانحرافات Deviations عن هذه المشابهات، الأقل شأنًا، المرئية في الكثير من هذه الانحرافات الأولى: بمعنى أن النشاط الذهني للشاعر عبارة عن غرلة وتكثيف لعملية ميكانيكية تلقائية، إنه يبدو كأنه يمكن استبطائه من، وكذلك التوفيق بينه وبين طاقة الترابط وآلية عمل العقل، تماما كما يفعل مع أى شئ آخر (Observations I).

كتاب البحث الفلسفي في أصل أفكارنا عن السامي والجميل ١٧٥٧ لإدموند بيرك (٩٧ - ١٧٢٩) ربما كان أفضل تفسير معروف في القرن الثامن عشر لسيكولوجيا الاستجابة الأدبية.

فهو يوسع اللمحات الواردة في الأعداد الصحفية التي أصدرها أديسون حول مباحج الخيال وذلك في سبيل إعداد الأرضية الملائمة للتمييز بين السامي والجميل. ويميز بيرك بين درجتين من الأحاسيس المقبولة: فإحداها بهجة إيجابية، والأخرى، التي يسميها "السرور" بهجة ناشئة من أفكار الألم والخطر عندما لا تكون بالفعل في حالة ألم أو خطر. فالبهجة الأولى عاطفة اجتماعية وهي استجابتنا العاطفية للجميل، والثانية عاطفة أنانية (ناشئة من غريزة الحفاظ على النفس) وهي استجابتنا للجليل. وكلتا الدرجتين يمكن وصفها بالعاطفة التي "لا بد من اعتبارها نوعا من الاستبدال الذي نوضع بموجبه محل شخص آخر" وبالتالي سنشعر بطريقة أو بأخرى كما يشعر هو. والعاطفة التي يتوقف حدوثها على الألم قد تكون مصدرا للسامي، أو قد تكون متوقفة على الأفكار المتعلقة بالبهجة وهي الحالة التي تكون فيها مصدرا للجميل. وبواسطة العاطفة والاستبدال ينقل كل من الشعر والرسم وفنون أخرى مؤثرة عواطفها من قلب إلى قلب وتكون قادرة على مزج البؤس والتعاسة بل والموت نفسه بالسرور" (Bruke, *Philosophical Enquiries*). وعلى هذا النحو يعطى بيرك تفسيراً للبهجة الكامنة في المأساة، رغم أنه يتجاوز ذلك إلى المحاجة argue، وذلك على النقيض من كل منظري المأساة، بأننا يعترينا سرور أكبر بسبب الغم الحقيقي أكثر منه في حالة المحاكاة

على المسرح. وكدليل على ذلك فى نظره مشهد الإعدام الذى يستقطب متفرجين أكثر بكثير من أية مأساة رفيعة المستوى على خشبة المسرح.

إن أقوى العواطف الجمالية التى يستطيع الذهن الإحساس بها، وهى عاطفة من القوة بحيث تشل قدرته على العمل أو التفكير، هى الرعب البعيد أو المحور: الألم أو الخطر المباشر " هما غير قادرين على إعطاء الشعور بأى سرور وهما مرعبان فحسب، ولكنهما عند مسافات معينة وبعد تحويلات بعينها قد يكونان سارين". والأفكار التى تثير هكذا نوع من الخوف هى مصدر السامى ويمكن تصنيفها تحت عناوين محددة. فالغموض سام لأن الظلام وعدم اليقين يثيران الخوف. ولكى يؤكد بيرك ما يقول، يقتبس وصف ملتون للموت حيث "كل شىء مظلم وغير ممكن التيقن منه ومشوش ومثير للرعب ومن ثم سام إلى أبعد حد، كما يقتبس وصفه للشيطان حيث العقل بعيدا عن حالته الطبيعية فهو مزدهم بصور كثيرة مشوشة، وهى صور مؤثرة لأنها متزاحمة ومشوشة"، ويصل بيرك إلى هذه النتيجة: " الفكرة الواضحة إذا هى مسمى آخر لفكرة صغيرة" (Bruke *Philosophical Enquiry*) لذلك فبروك يستطرد إلى مواضيعه الأخرى headings: القوة، حيث فكرة القوة force المطلقة تثير الخوف، ثم الانتقاعات Privations كالقراغ، والظلام، والوحدة (تنوق سابق للموت)، والصمت، ثم الطول Vastness of flength والارتفاع، والعمق، والأخيرة أكثر الثلاثة تخويفا ولذلك فهى قوة مصدر قوى للسامى، واللانهاية، والأشكال الاصطناعية لللانهاية infinity كالتوالى والوحدة uniformity (كما فى الأعمدة) حيث الخيال يحمل الذهن إلى ما وراء الحدود الحقيقية للشىء. ولهذا فقائمة المواضيع headings تستمر حتى مواضيع المرارة والرائحة الكريهة" وهى معترف بأنها أشياء ذات جلال ضئيل جدا.

السامى مؤسس دائما، وإن كان على مسافة بعيدة عن، فكرتى الخوف والألم، ولهذا فلا بد أن يكون مختلفا على الدوام وبشكل أساسى عن الجميل، الذى هو مؤسس بدوره على فكرتى الحب والبهجة. إن خبرة الجميل قريبة immediate كخبرة السامى: " الجميل لا يستدعى مساعدة من تفكيرنا reasoning، وحتى الإدارة غير معنية بذلك، ومظهر الجمال يحدث فينا بقوة شعورا بدرجة ما من درجات الحب تماما كما ينتج من استخدام الثلج أو النار

الأفكار الخاصة بالحرارة والبرودة" (Burke, *Philosophical Enquiry*). ويستبعد بيرك الأفكار/ التصورات notions الهوائية/النزوائية لشافتسبري التي نشأت من العادة القديمة التي تربط صفة الجمال بالفضيلة أو التناسب، لأن مثل هذه الأفكار تجعل من الجمال شيئا قائما على العقل والإرادة بدلا من الشعور المباشر. وينتهى بيرك إلى استنتاج أن الجمال لا يعتمد على أى من التناسب أو الملاءمة أو الفضيلة، فهو لا بد أنه يكمن فى صفات معينة تعمل تلقائيا معتمدة على الحواس. وهذه الصفات تتضمن، على سبيل المثال، نعومة smoothness، ودقة، ورقة النسيج، وذلك التنوع المتدرج of line للطابور الذى يسميه هوجارث Hogarth "طابور الجمال"، وهى صفات ملخصة فى استقراء قياسى analogy أصبح شهيرا: لا بد من أن الناس لاحظوا نوع الشعور الذى أحسوا به عندما كانوا فى عربة تجرى بنعومة وسلاسة على أرض خضراء ذات انحدارات متدرجة. سيعطى هذا فكرة أفضل من الجميل ويظهر سببه المحتمل بشكل أفضل من أى شىء آخر". هذا الاستقراء القياسى analogy ليس مجرد شطحة من شطحات الخيال fancy: بيرك ينشد تحديد هوية علم الجمال aesthetics طبقا لأفكار/ لتصورات فسيولوجية قائمة. كان معتقدا بشكل شائع أن الإحساس ينتج من ذبذبة الأعصاب أو من ذبذبة جزينات دقيقة على امتداد الأعصاب (على حد زعم هاربتلى).

وكان معتقدا كذلك أن إحساسا واحدا يودى إلى جعل إحساسات أخرى تتجاوب تعاطفا معه، وهذا الاعتقاد أدرج بالفعل فى نظرية جمالية مع إشارة observation أديسون فى العدد ٤١٢ من *Spectator* إلى أن الأفكار الناشئة عن إحساسات متباينة "تزكى بعضها" ويزعم بيرك أن "ثمة سلسلة" فى كل إحساساتنا لذلك" فما هو جميل فى الشعور... يتجاوب بصورة مذهشة مع ما يسبب نفس النوع من البهجة المترائية للعين". ومن ثم فإن تشبيه العربية Couchanalogy من الممكن أن يكون تحليلا حرفيا للشعور بالجميل. وأثناء تعامله مع أصعب قضايا السامى، يلاحظ بيرك أن كلا من الألم والخوف على حد سواء يتركبان فى الجسم "شدا غير معتاد unnatural" وفى الأعصاب انفعالات emotions حادة ينتج عنها شعور يشبه الشعور بالخوف. ولتفسير السبب الذى يجعل شعورا كهذا سارا، يزعم أن التمرين ينشط ويقوى أعصاب "الأعضاء الأدنى finer" تماما كما ينشط الأطراف وأعضاء الجسم الأكبر والأقوى. وعلى

هذا النسق يفسر بيرك الاستجابات الجمالية بمفردات terms سيكولوجية صرفة، نحن نشعر بالسامى والجميل بنفس الطريقة التى نشعر بها بالحرارة والبرودة. وربما كانت هذه perhaps هى أجراً محاولة فى القرن الثامن عشر للجمع بين الجماليات والعلوم الطبيعية فى بوتقة واحدة.

أما الجزء الخامس والأخير من بحث بيرك فيتناول بالدراسة إنتاج الجمال والجلال عن طريق الكلمات، وهى موجهة كذلك ضد الأفكار الشائعة عن أن الكلمات تؤثر فى الذهن من خلال إثارة أخيلة عن الأشياء التى تمثلها هذه الأخيلة. والكلمات الشعرية والخطابية قد تؤثر فىنا أكثر من الأشياء التى تعبر عنها لأنها تحمل تعبيرات قوية مفعمة بالعواطف:

نحن نسلم للعاطفة ما نرفض تسليمه للوصف description naked
والحقيقة هى أن الوصف الحرفى، كوصف مجرد، مع أنه ليس دقيقاً جداً، يوصل فكرة ضعيفة وغير وافية عن الأشياء الموصوفة، لدرجة أنها بالكاد لها تأثير يذكر إذا لم يستعن المتحدث لمساعدته بتلك الأطوار modes من الحديث التى ترسم شعوراً حياً وقوياً فى نفسه. وعندئذ نمسك من خلال العدوى contagion التى تصيب عواطفنا بنار أوقدت لتوها فى in another فى شعور آخر، وهى نار قد لا يكون الشيء الموصوف نفسه قد أضرمها من قبل (Burke, *Philosophical Enquiry*)

التعابير description الصريحة naked توصل أفكاراً واضحة هى التى، كما رأينا، يعتقد بيرك أنها أفكار صغيرة، وبسبب هذا كله، عندما يناقش بيرك الإبداع Creation الأدبى فى مقدمة فى الذوق Introduction on Taste الذى - إضافة إلى الطبعة الثانية من البحث الفلسفى Phiesophical Enquiry 1775 - يرى أنها لا تعدو كونها القدرة على إعادة مزج recombine الانطباعات الحسية:

إن ذهن الإنسان لديه قدرة إبداعية ما خاصة به، وهى تتمثل إما فى إظهار سار لصور لأشياء بنفس الترتيب والأسلوب الذى تلقتها به الحواس، أو فى دمج تلك الصور بأسلوب جديد وبترتيب مختلف. وتدعى هذه القدرة بالخيال

ويندرج تحتها كل ما يمكن تسميته بالفطنة wit، والمخيلة fancy والابتكار invention وما شابهها. (Burke, *Philosophical Enquiry*) .

على أن الاستجابة الأدبية فسرته نظرية في التذوق قائمة بالمثل على النظرية المعرفية للوك pistimology: "كما أن الحواس هي المصادر الأساسية great originals لكل أفكارنا، وبالتالي لكل مباحثنا، فإذا كانت يقينية ولم تكن عشوائية فالأساس الذى يقوم عليه التذوق/ الذوق Taste أساس عام عند الكل common to all. (Burke, *Philosophical Enquiry*, P23)

ولأن الخيال هو الممثل الوحيد للحواس فسيكون هناك تطابق كبير بين الانطباعات الخيالية للكاننات البشرية العادية مثل الذى بين انطباعاتها الحسية sense impressions.

ويقبل بيرك فى مناقشته للإبداع الأدبي وجهة النظر التقليدية القائلة بأن الشعر قائم على المحاكاة، وعلى الرغم من ذلك كان هناك توجه فى القرن الثامن عشر لاعتبار الشعر شيئاً معتبراً expressive، وقد جاء هذا الرأى فى جملة الهجوم على فكرة المحاكاة فى كتاب تخمينات حول التأليف الأصلى ١٧٥٩ *Conjectures on Original Composition* 1759 لإدوارد يونسج (١٧٦٥-١٦٨٣). ويؤكد يونسج، الذى كان يتوقع عند منتصف القرن تمييز كولريديج بين الخلق الآلى والنمو العضوى، أن الأصلى Original قد يقال إنه ذو طبيعة نباتية Vegetable nature، إنه ينمو تلقائياً من الأساس الحيوى للعبقرية Genius، إنه ينمو ولا يصنع: المحاكاة هى دائماً نوع من المنتجات المصنوعة بواسطة هذه المكائن، الفن، والجهد Art and Labour حيث تتحول إلى أشياء أخرى مغايرة للمواد التى تتكون منها قبل صناعتها "Out of pre - existent materials not their own p629". ويطور يونسج تمييز أديسون الوارد فى العدد ١٦٠ من المشاهد Spectator بين العبقرية الطبيعية والعبقرية المكتسبة بالتعلم، ولكنه يفعل ذلك بدرجة من الازدراء للتعليم (كم من عبقرى لا يقرأ ولا يكتب) وبتأكيد أشد بكثير على العملية الغامضة التى تخرج بواسطتها الأعمال الفنية إلى الوجود. ويشير إلى أن معظم مؤلفى التمييز أفزعهم "سقوط أشعة عبقريتهم التى لا شك فيها على تأليفهم Composition المظلم حتى ذلك الحين: يفزع الكاتب لذلك كما يفعل عندما يشاهد شهاباً يلعب فى ظلمة الليل البهيم، ويكون

شديد الدهشة، ويصعب عليه تصديق ذلك". والإنسان لا يدرك أبعاد عقله. ويونج يحض قراءه على الغوص عميقا في القلب، والتعرف على عمق العقل ومداه ومنعطفاته bias والقوة fort القصوى له، وإقامة ألفة كاملة مع الغريب في ذاتك، وقدح وتعزيز كل شرارة فكرية، مهما كانت مطمورة تحت ركام الإهمال القديم، أو مبعثرة بين أكداش مادة الأفكار thoughts العادية، ويجمع هذه الشرارات جميعا في كيان واحد، فأعط عبقريتك الفرصة لتشرق (إذا كنت عبقريا) كما تشرق الشمس من الفوضى from chaos.

وخلال تطويره لملاحظات أديسون في العدد ٤١٩ من المشاهد Spectator عن الجادة الخيالية للكتابة، يذهب يونج إلى أقصى حد فيما قد يدعى بعد وقت طويل جمالا رومانسيا:

في الأرض الخيالية للمخيلة fancy تتجول العبقرية دون قيد، فهناك لديها طاقة إبداعية Creative، وهناك قد تحكم عرفيا مملكتها من البعابع... علاوة على ذلك، النزاهات /excursions/ الجولات الجريئة التي يقوم بها العقل الإنساني لا حدود لها، فهي تستطيع، في الخلاء الشاسع فيما وراء الوجود الواقعي، أن تستدعي كائنات شبحية، وعوالم غير معروفة وكثيرة العدد وبراقة وربما أبدية كالنجوم (Young, Conjectures).

ومثلما هو الحال في كتابات شافيتسبري، أصبح بحث treatise يونج مشهورا في ألمانيا، وبالتالي عاود هذا البحث، كما حدث مع البحوث السابقة التي ازدهرت هناك، التأثير في إنجلترا عندما أعيد استيراده من قبل كوليريدج.

وتوجد صورة أجل للخيال في مقال حول التذوق An Essay on Taste الذي ألفه ألكسندر جيرارد (٩٥ - ١٧٢٨)، نشر أول ما نشر عام ١٧٥٩. والخيال، الذي يعمل تحت تأثير قوة العاطفة، في نظر جيرارد هو القدرة المركزية للعقل: فهو ليس مجرد مستقبل حيث إن له طاقة تشبه طاقة المغناطيس:

كما يجذب المغناطيس برادة الحديد من بين المواد الأخرى المنتشرة بينها دون أن يؤثر في هذه المواد، كذلك يفعل الخيال، متأثرا بعاطفة مماثلة، وغامضة يجتذب الأفكار التي نريدها من بين كل عناصر الطبيعة الأخرى دون أن يتعرض لأي أفكار غيرها (Gerard, Essay on taste)

إن القدرة الشديدة التي يقارنها يونج بالمغناطيس ليست ذلك النوع من القدرة الخلاقة التي يعزوها للخيال، على الرغم من أنه حين يتحول جيرارد عن حديثه حول فحص القارئ إلى الحديث عن الكاتب في كتابه مقال في العبقرية *Essay on Genius* ١٧٧٤ فإنه يجد تشبيها أقل ميكانيكية لنشاط الخيال.

يقول: "العبقرية تشبه إلى حد كبير الطبيعة في عملها، على عكس حالها بالنسبة لطاقات الفن الأقل" ويستمر بوصف م. هـ. أبرامز بأنه "مفعم بالدلالات المتعلقة بسيكولوجيا الأدب" (*Mirror and lamp*)، إنه تواز يشبه وصف يونج للأعمال الأصلية بنمو النبات من أصل العبقرية لكنه يواصل الحديث متحريرا الدقة العلمية قائلا:

عندما يمتص النبات الرطوبة من الأرض، تحول الطبيعة هذه الرطوبة، بنفس الفعل الذي امتصتها به وفي ذات الوقت، إلى مادة غذائية للنبات: هذه المادة الغذائية تدور في الحال في الأوعية الناقلة ليتم تمثيلها في أجزاء النبات المختلفة. وبفسف الأسلوب تنظم العبقرية أفكارها بنفس العملية وفي نفس الوقت تقريبا الذي تجمعها فيه (Gerard, *Essay on Genius*)

وإذا كانت هذه التصورات وهذا التشبيه النباتي يوجهان الأنظار إلى نظرية كولريديج عن الخيال الثانوي، فإن تصورات جيرارد عن الوعي توجه الأنظار نحو نظرية كولريديج عن الخيال الأولى. ويعتقد جيرارد بأن الوعي الذاتى Self - Consciousness شيء فطري في الإنسان وأنه ليس نتيجة الخبرة طبقا لصفحة لوك البيضاء Tabula rasa: فالوعي ضروري للإدراك، وكل إنسان قادر "دون أية معلومات مكتسبة نتيجة الخبرة، ومن خلال مبدأ Principle طبيعى غير معروف، على استنباط وجوده بصفته عاملا واعيا" (Gerard, *Essay on Genius*)

وجيرارد واحد من المفكرين الاسكتلنديين الذين بحثوا في الستينيات والسبعينيات من القرن الثامن عشر في طريقة عمل الخيال التي تشكل الأساس الذى يستند إليه الإدراك العادى، وأدرجوها ضمن العمليات التي يقوم بها الخيال والتي لا تستطيعها إلا عبقرية أصيلة. ويجادل وليام دف (١٨١٥ - ١٧٣٢) في كتابه مقال في العبقرية الأصيلة *Essay on Original Genius* ١٧٦٧ بأن الخيال (من الواضح أنه شيء يشبه خيال كولريديج الأولى) يفسر التباين الكائن

بين الإدراكيين المختلفين عند شخصين لنفس الأشياء، وأن هذه التباينات فى الإدراك تساعد على تفسير الاختلافات الموجودة بين شخصيات الناس. " إن العضو الخارجى الذى تنتقل عبره هذه الأحاسيس يفترض أن يكون تام القدرات فى كلا (الشخصين): ولكن الشعور المتولد عنها فى نفس كل شخص يكون مختلفا تمام الاختلاف عن الآخر. وهذا الاختلاف لا بد أن يكون ناشئا عن القوة المحولة للخيال، الذى تضىء أشعته الأشياء التى نفكر فيها". وعلاوة على ذلك، يتوقع دف Duff تمييز كولريدج بين الخيال (الثانوى) والمخيلة fancy. وهو يصف المخيلة بأنها شكل جوال ولعوب من الترابط association والذاكرة، وينحصر دورها فى جمع المادة اللازمة للتأليف Composition، وتصبح نتيجة لقدرتها على ربط الأفكار المختلفة أبا/ أما parent للفطنة wit والحس الفكاهى humour. والخيال الذى هو جوهر العبقرية خلاق inventive وتشكيلى plastic وبوسعه الكشف عن حقائق لم تكن معروفة من قبل. بواسطة الجهد المتواصل vigorous للخيال الخلاق creative يستطيع (الشاعر) أن يستحضر مواد شبحية Shadawy/ غير واضحة المعالم وأشياء غير واقعية من العدم إلى الوجود. فهى حاضرة أمامه وتمر مر الأشباح فى صمت وجلال مهيب أمام عينيه المشدوهتين.

وتصور دف عن العبقرية والخيال ملون بمذهب البدائية الذى كان ذائعا فى منتصف القرن الثامن عشر. وهو يعتقد أن شعر الإنسان البعيد كل البعد فى الزمان والمكان عن تعقيدات الحضارة، وذلك " لكونه متدفقا من مخيلة fancy لامعة glowing وقلب مفعم بالعاطفة، هو شعر طبيعى وأصيل، فالعبقرية الشعرية فى العصور البكر فى الدنيا لا تعترف بقانون، اللهم إلا باعثها impulse التلقائى الخاص بها الذى تتبعه دونما شرط"

إن تصورات جيرارد، ودف ويونج عن الإبداع الأدبى بعيدة كل البعد عن تصورات هوبس ودريدن. فهى تتضمن عملية أكبر، على الرغم من أنها أكثر إشكالية، من تفسير درايدن للمخيلة، "التى تحرك الصور الهاجعة تجاه النور حيث تصبح مرئية، وعندئذ إما تختارها الحكمة أو ترفضها" وهوبس ودريدن وأديسون وبوب، فضلا عن معاصريهم، كل يناقض الآخر (بل يناقض أحدهم نفسه من حين لآخر) فيما يتعلق بتحديدهم العلاقة بين الفطنة والحكمة، ولكن الجميع يتفقون على أهمية الحكمة فى كل محاولة لتحليل التأليف والاستجابة

الأدبيين. ومع ذلك جاء محللون فيما بعد كانوا ينزعون إلى تحويل التركيز من على الحكمة إلى الإحساس، وخصوصا عند دراستهم للاستجابة الأدبية. ربط هارتلى، بنظريته السيكلوجية عن ترابط الأفكار، الخبرة الجمالية بالإحساس بشكل أكثر مباشرة من المحاولات السابقة لمن سبقوه، أما بيرك فطور نظرية جمالية مؤثرة زعم فيها بأن الجميل والسامى يكمنان فى صفات بعينها فى الطبيعة، أو الفن الذى يعمل مباشرة، أو عن طريق الترابط، على الحواس. والبحث فى السامى، الذى بدأ مع تأكيد أديسون بأن " خيالنا يحب... اصطياد أى شىء أكبر بكثير من استيعابه"، لم يقوض حالة الوقار التى كانت تحيط بالحكمة فحسب بل أخرج إلى النور فكرة أن الأدب محاكاة فى أساسه، وفتح الطريق لإدراك أشمل للوظيفة التعبيرية والطبيعة الخلاقة والأفكار التى ترى الفن إبداعا/خلقا ومحاكاة كانت شائعة فى أعمال نقدية سابقة، ولكن مع الفنان البروميثى لشافتسبرى، وبشكل أكثر دهشة، مع الشخصية العبقريّة التى أنبئ عنها فى كتابات كل من جيرارد، ودف، ويونج، يصبح التركيز منصبا كلية على الإبداع.

الفصل الثامن والعشرون

الذوق وعلم الجمال

بقلم : ديفيد مارشال ، وهانز رايس

(١)

١. شافتسبري وأديسون: النقد والذوق العام

ديفيد مارشال

قلما يقارن العلماء - باستثناء مؤرخي السمو - بين إسهامات شافتسبري Shaftesbury وأديسون في النقد وعلم الجمال في القرن الثامن عشر^(١). وعلى الرغم من التداخل الكبير نوعاً بين الدوائر السياسية والأدبية التي عملا وتحركا فيها، فلا يبدو أن هناك ارتباطاً مباشراً بين حياتيهما. فهناك اختلافات كبيرة في التركيز والجو العام والمادة والمشرّب الفكري بين أعمالهما. يبدو أن شافتسبري - الذي نشر مقالاته في ثلاثة مجلدات بعنوان مميزات البشر والعادات والآراء والأثرمة *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* في عام ١٧١١ - يخاطب رفقاء النبلاء متذوقي الفنون، في حين أن أديسون - الذي نشرت كتاباته إلى حد كبير في مجلتى *The Tatler* و *The Spectator* - يخاطب الجمهور "في النوادي والمنديات في جلسات شرب الشاي وفي المقاهي"^(٢). ولكن المشروعين النقيدين لشافتسبري وأديسون وجهودهما لتعيين دور للناقد يشتركان في عدة جوانب، خاصة إن كلا منهما يهتم بـ "الذوق العام"^(٣).

لعب شافتسبري - ربما على نحو أكثر تباها - دور الناقد على نفسه في كتابه تأملات متنوعة *Miscellaneous Reflections*، الذي نشر فيه تأملاته حول أطروحاته التي عرضها في كتابه مميزات البشر. فهو يخلق شخصية معلق ليقوم بدور "الناقد والمفسر لهذا الكاتب الجديد" (المجلد الثاني)؛ ولكن شافتسبري عندما يصف أهدافه في مقالته مناجاة أو نصيحة لمؤلف *Soliloquy, or Advice to an Author*، يقول عن نفسه: "كان زعمه أن ينصح المؤلفين ويصقل الأساليب، إلا أن هدفه تقويم الأخلاق والحياة التقليدية. وانتحل أسلوب

R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*; and Samuel Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*

Spectator, I (No. 10, 12 March 1711). P.44(٢)

Second Characters p.13(٣)

المناجاة متظاهراً بأنه ينقد نفسه فقط، إلا أنه انتهز الفرصة ليدخل آخرين في زمرة (المجلد الثاني). ويتسق هذا الهدف مع مشروع أديسون النقدي والصحفي. في وقت مبكر مثل وقت صدور مجلة تاتلر (في نفس العام الذي نشر فيه كتابه مناجاة [١٧١٠])، أعلن أديسون - الذي كان منتحلاً اسم إسحق بكرستاف Isaac Bickerstaffe [باعتباره محرراً للمجلة] - عن هويته باعتباره "رقبياً على بريطانيا العظمى"؛ ويحذو حذو "الرقباء الرومان القدامى" أمثال كاتو Cato، فيصف مهمته بأنها تتمثل في "المراجعات التقويمية المتكررة للشعب" من أجل "معاناة عادات الشعب وكبح أي تجاوز زائد، سواء أكان في المأكل أم الملبس أم المباني"^(٤). وفي العدد السادس عشر من مجلة سبكتاتر، ينوي خلق "رقب المصنوعات الصغيرة" لينتقد التفاصيل العديدة لـ "الملبس المتكلف"، إلا أنه يذكر قراءه بأن هدفه يتمثل في "قحص عواطف البشر وتقويم تلك الأفكار الفاسدة التي تولد كل تلك المبالغات الصغيرة"^(٥). ويوضح كلامه في العدد رقم ١٣٥ من مجلة سبكتاتر قائلاً: "أعتبر نفسي شخصاً مكلفاً بمراقبة عادات أهل بلده ومعاصريه وسلوكهم". وعلى الرغم من أن السيد المشاهد^(٦) يركز على "كل موضة سخيفة أو عادة مثيرة للسخرية أو شكل متكلف من أشكال الكلام"^(٧) فهو يعبر أيضاً عن رغبته في "أن يرسخ عندنا تذوق الكتابة الرفيعة" بـ "بمقالاته النقدية" عن موضوعات متنوعة مثل الأوبرا والتراجيديا والكوميديا^(٨). وصار هذا المسعى النقدي محورياً على نحو مطرد في مجلة سبكتاتر.

ويراجع أديسون، مثل شافتسبري، عادات عصره وأخلاقه وآراءه؛ وعلى الرغم من أن منشوراته تهدف عن وعي إلى إيجاد جمهور من القراء، فمن الممكن أن نعتبره ينتقد الجمهور، ولا ينافقه. فلا يود أديسون أن يقرن نفسه بأولئك المؤلفين الذين استهجنهم شافتسبري؛ الذين "يتحولون ويتشكلون (كما يعترفون بأنفسهم) وفقاً لاستملاح الجمهور والمزاج الشائع للعصور" ويضبطون أنفسهم وفقاً للهوى الشاذ للعالم حيث "يصنع الجمهور الشاعر، ويصنع ناشر الكتب المؤلف" (المجلد الأول). ويهتم بضبط وخاصة تشكيل الاستملاح

Tatler II, (No. 162, 22 April 1710). Pp.142-3(٤)

Spectator, I (No. 16, 19 March 1711). P.70(٥)

Spectator, IV (No. 435, 19 July 1712). P.27(٦)

Spectator, I (No. 58, 7 May 1711). P.245(٧)

Spectator, II (No. 165, 29 April 1710). P.149(٨)

العام أو الذوق، إذا استخدمنا المصطلح الذي سيصير بعد شافيتسبري وأديسون حاسماً في علم الجمال في القرن الثامن عشر. وقضية الذوق قضية محورية في المشروع النقدي لشافيتسبري وأديسون.

يدور نقاش الذوق إلى حد كبير في علم الجمال بالقرن الثامن عشر - وهو نقاش أدلى فيه أديسون وشافيتسبري بإسهامات مبكرة مهمة - حول إمكانية وجود معيار للذوق. وعلى الرغم من أن أديسون كان مازال يدور في فلك النقد الكلاسي والنقد الكلاسي الجديد، فإنه يرفض التمسك الحرفي الزائد بالقواعد عند تقييم الأعمال الفنية. ففي مجلة تاتلر، يستهجن الناقد الذي "لديه قلة من القواعد العامة التي يطبقها - مثل الآلات الميكانيكية - على أعمال كل كاتب، دون أن يلج روح المؤلف"^(٩). ويلج في مجلة سبكتاتور على أن "أعمال العبقرى الفطري العظيم" لم يحدث قط أن "تظمتها وأعاقها قواعد الفن"، ويذكر شكسبير باعتباره "حجر عثرة أمام طائفة بأكملها من هؤلاء النقاد المتشددين"، ويؤكد أن "هناك أحياناً حصافة تتجلى في الخروج على القواعد أعظم مما تتجلى في الالتزام بها"^(١٠). ولكن المرء إذا هجر القواعد المسبقة تواجهه مشكلة كيفية تحديد جودة عمل فني.

أعلن الأب ديبو في عام ١٧١٩ في تمهيد كتابه تأملات نقدية حول الشعر والتصوير، "كل امرئ لديه القاعدة أو الحدود القابلة للتطبيق على حجج"^(١١). وتقول إحدى شخصيات شافيتسبري في كتابه الأخلاقيون *The Moralists*: "الجميع لديهم المعيار والقاعدة والمقياس، ولكن - يضيف على الفور - "عند تطبيقها على الأشياء، يحدث الخلل، ويعم الجهل وتولد المصلحة والعاطفة والاضطراب" (المجلد الثاني). وكان شافيتسبري - الذي سيستحيل مفهومه للحس الأخلاقي الداخلي إلى مفهوم حس جمالي عند ديبو وهتشسون Hutcheson وآخرين - أول من صاغ مفهوم الحياد الجمالي^(١٢) aesthetic disinterestedness. ويتخوف بوجه خاص من أن المعايير الذاتية تماماً (في مجال الفن والأخلاق) ستؤدي إلى أحكام ومواقف زائفة وهوائية، مثل ذلك الموقف الموصوف في كتاب

(٩) *Spectator*, II (No. 160, 3 September 1711); V (No. 592, 10 September 1714).

Du Bos, *Réflexions critiques*, II p.326(١٠)

(١١) Brett, *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*; Stolnitz, 'On the origins of "aesthetic disinterestedness"'; Cassirer, *The Philosophy of Enlightenment* p.325

(١٢) *Second Characters*. P.144 Cassirer, *The Philosophy of Enlightenment* pp.312-27

الأخلاقيون: "لا يوجد شيء اسمه القيمة أو القدر؛ فلا شيء جدير بالتقدير أو لطيف، كرهه أو مخزٍ في حد ذاته. كل شيء خاضع للرأى. فالرأى هو الذى يصنع الجمال، وهو الذى ينفى هذا الجمال.. الرأى هو المعيار والمقياس" (المجلد الثانى). وينتقد شافيتسبرى على وجه الخصوص "المالادريه je ne sais quoi ، أى "غامض المفهوم أو لا أدري كيف" الذى "يفترض" معظم الناس الذين يستجيبون لعمل فنى و"يشعرون فقط بالأثر ويجهلون السبب.. أنه نوع من السحر أو الفتنة التى لا يستطيع الفنان ذاته أن يفسرها" (المجلد الأول). يرتاب فى صعود علم الجمال التجريبي وتأكيد الاستجابة الذاتية التى تخضع الذوق لأوهام الهوى الشاذ، ويزدري أولئك الذين يصيرون قائلين: "أحب، أهوى، أعجب بـ!" دون أن يعرفوا السبب أو الكيفية - أى ما يطلق عليه فى كتابه طباع راسخة *Second Characters* "المالادريه الذى يختزل فيه البلهاء والجهلاء كل شيء"^(١٣).

إذا كان المعيار، والقاعدة، والمقياس لدى كل شخص غير متسق ولا يمكن الاعتماد عليه، أو يؤدي إلى موقف مراتب على نحو مرفوض ينكر أية قيمة للأعمال فى حد ذاتها ويحول التقدير كله إلى هوى عرضي، لذا ينبغي على المرء أن يوجد معياراً خارجياً للذوق إذا كان عليه أن يبلور رأياً فى الأعمال الفنية، إلا أن ثوابت الجدل حول إمكانية وجود معيار للذوق يفرضها الغموض المائل فى مصطلح المعيار ذاته الذى يتأرجح بين معنى الشائع والمتوسط وما لدى الجميع، وفكرة النموذج المثالى أو السلطة^(١٤). وقد سعى كتاب القرن الثامن عشر لأن يقيموا معيار الذوق على مبدأ الإجماع العام. لو أن هناك بوجه عام - أو على الأقل كان هناك - إجماعاً عاماً (أو ما يجرى مجرى الإجماع العام) على قيمة الأعمال الفنية، يمكن أن يترسخ مبدأ أن هناك فناً جيداً وفناً سيئاً ويمكن التعرف على الأمثلة الفردية وتمييزها. يشير أديسون فى مقالته عن الذوق فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتور إلى أن

Spectator, III (No. 409, 19 June 1712). P.528(١٣)

(١٤) نجد الشيء نفسه فى اللغة العربية، فالمعيار كل ما تقدر به الأشياء من كيل لوزان وكل ما اتخذ أساساً للمقارنة، فأدوات العيار اتفاقية، أى أجمع الناس عليها. فمعيار الشرف هو الأشياء التى أجمع عليها الناس والإخلال بها يعد انتقاصاً للشرف، ومن الملاحظ أن هذا المعيار يختلف من بيئة إلى أخرى، بل يختلف من موضع إلى آخر فى نفس البيئة. كما أن هذا المعنى يحمل دلالة الشيوخ، فعارت القصيدة أى شاعت بين الناس. والمعيار، من الجهة الأخرى، هو النموذج المتحقق أو المتصور لما ينبغي أن يكون عليه الشيء، أى إنه النموذج المثالى الذى يصبو إليه المرء. والعلوم المعيارية هى المنطق وعلم الجمال والأخلاق، ونحوها، أى ما تضع هذه النماذج أو المثل العليا (المترجم).

المرء لكي يكتشف ما إذا كان عنده ذوق ("ملكة النفس تلك التي تبصر جماليات المؤلف بمتعة ونقائصه بنفور") ينبغي عليه أن يقرأ تلك الأعمال "التي صمدت أمام تحديات العصور والبلدان المختلفة العديدة" ليرى ما إذا كان يحب "الفقرات التي حظيت بالإعجاب عند أمثال هؤلاء المؤلفين"، وعليه أن يحرص على التأكد من أنه يعجب بـ "السمات المحددة" التي تتم الثناء على المؤلفين وتقديرهم على أساسها^(١٥). ويبدو أنه يثق في هذا الإجماع المعيارى ثقة كافية لأن ينصح (في العدد رقم ٢٩ من مجلة سبكتاتور) بأن "تستمد [الفنون] قوانينها وقواعدها من الحس والذوق العام للبشر، لا من مبادئ تلك الفنون ذاتها، أى لا ينبغي أن يتمشى الذوق مع الفن، بل أن يتمشى الفن مع الذوق"^(١٦). وسيعلم رينولدز Reynolds فيما بعد قائلاً: "ما أمتع ومازال يتمتع من الأرجح أن يتمتع ثانية، ومن هنا تستمد قواعد الفن، ويجب أن تقوم على هذا الأساس الصلب دوماً"^(١٧).

يلاحظ شافيتسبرى مراراً وتكراراً في كتابه طباع راسخة أن "رأى الجمهور صواب دائماً... من يضبط ذوقه أو رأيه وفقاً للرأى العمومى والذوق العام واعتراف المصورين في أعمال الكتاب الراحلين لن يسيئه أو يضيره التخلي عن انطباعاته"^(١٨). وعندما يمهد أديسون لإحدى مناقشاته للقصص الشعرية ballads، يقول: "من المستحيل أن يحظى أى شيء بتذوق واستحسان عام من العامة - على الرغم من أنهم غوغاء الأمة - ولا تكون به قدرة خاصة على إمتاع ذهن الإنسان وإشباعه"^(١٩). ولكن يبدو أن شافيتسبرى وأديسون لا يتقان في الذوق العام، فقد تكون عبارة "الاستملاح العام" public relish أو "الذوق العام" public taste مجرد إرداف خلفى oxymoron في نظر كاتب يدين الكتاب الآخرين لكونهم "حولهم وشكلهم (باعترافهم) الاستملاح العام والمزاج الشائع للعصر". وعلى الرغم من أن أديسون يصف "إجماعاً ما على الذوق والرأى" في بلاط أغسطس قيصر^(٢٠)، فإن مجلة سبكتاتور تتخللها

Spectator, I (No. 29, 3 April 1711). P.123(١٥)

Reynolds, Discourses on Art, Discourse VII p.133(١٦)

Second Characters p.13(١٧)

Spectator, I (No. 70, 21 May 1711). P.297(١٨)

Spectator, I (No. 280, 21 June 1712); II (No. 140, 10 August 1711); II (No. 208, (١٩) 29 October 1711); II (279, 19 January 1712).

(٢٠) هو الإمبراطور الرومانى أغسطس قيصر (٣٧ ق م - ١٤ م)، وتدل الصفة أوغسطى Augustan على الرواج الأدبى، والبراعة الأدبية وازدهار الكتابة الكلاسية خلال حكم الإمبراطور الرومانى والإنجازات -

إشارات إلى "الذوق الفاسد الذى وصل إليه العصر"، "انحطاط أو فقر الذوق الذى آل إليه سكان الحضر"، و"الذوق الرذيل الذى يغلب كثيرًا على الكتاب المعاصرين"^(٢١).

لم يكن التحول فى المعايير الجمالية من القواعد إلى الحساسية sensibility فقط هو الذى أحدث الانشغال بالذوق فى القرن الثامن عشر - ولن نكون مبالغين إذا تحدثنا عن أزمة فى الذوق. فيرجع هذا الانشغال أيضًا إلى مفهوم الذوق العام ذاته الذى يعد بالطبع نتيجة منطقية لتشكل الجمهور من خلال قوى اجتماعية واقتصادية تشمل الكتب المنشورة ومجلات مثل مجلة سبكتاتر. وفى سياق علاقات السوق المنحطة فى الظاهر والعلاقات الشخصية البينية التى شهِر بها شافيتسبرى - والتى تمتد إلى عالم رجال البلاط والأرستقراطيين الخلاء والمشاركين فى الثقافة الجماهيرية الوليدة - لا يبدو أن الذوق العام جدير بالثقة. كما أن وجود الجمهور ذاته يقوض رأى العام العمومى والإجماع العام اللذين يقوم عليهما معيار الذوق.

إذا لم يكن هناك ذوق بمعنى الشائع والمتوسط والموجود لدى الجميع، ينبغى على أولئك الذين يرغبون إيجاد معيار للذوق أن يلجئوا إلى المعيار بمعنى النموذج المثالى أو السلطة: أى قاضٍ معترف به يحدد ويضع معيار الذوق. فى عام ١٧٥٧، حاول هيوم فى مقاله عن معيار الذوق (وهى مقالة معقدة تعقيدًا شبيهًا بالسوء تدين لأديسون) أن يزحزح قضية معيار الذوق باللجوء إلى سلطة مثل هؤلاء القضاة، على الرغم من أنه يسلم بدورانية circularity حجة لا تضمن الإجماع العام على من يمتلك معيار الذوق كما لا تضمن الإجماع العام على الذوق ذاته. ومع ذلك يحاول أن يحدد السمات التى ستمكن "القاضى الأصيل" من أن يقيم "المعيار الأصيل للذوق والجمال". وتطوير هيوم لهذه السمات ("الحس

= الأسلوبية التى حققها الشعراء اللاتين فى العصر الذهبى - فرجيل، هوراس، أوفيد، تريبولوس - الذين حاكى الكتاب الكلاسيون الجدد كتاباتهم وأسلوبهم. ويستخدم مصطلح العصر الأوغسطى Augustan Age للإشارة إلى تلك الفترة من التاريخ البريطانى التى عاش فيها درايدن وبوب وأديسون وسويغت وجولد سميث وسنيل (إلى حد ما) صمويل جونسون وقلدوا فيها أسلوب الشعراء الرومان. وتمتد هذه الفترة من العقود الأخيرة من القرن السابع عشر (بداية من عام ١٦٦٠ تقريبًا) حتى منتصف القرن الثامن عشر ويتميز الأسلوب الشعرى فى تلك الفترة برشاقة الأسلوب، وسلامة العبارة وفصاحتها، ودقة التعبير، واللياقة، وتنمية الذوق الجيد، وتهذيب الأخلاق، والاعتدال، والإحجام عن استعمال المفردات العامية والابتعاد عما ساد فى ذلك العصر من تطرف وتجاوز فى السلوك واللغة والذوق (المترجم).

Hume, *Essays Moral, Political, and Literary*, p.241(٢١)

القوى الذى يمتزج بالعاطفة المرفهة وتحسنه الممارسة وتهذب المقارنة ويخلو من أى تحيز^(٢٢) يستحضر السمات التى فرضها أديسون أثناء نقاشه للأوصاف القولية فى سلسلة مقالات مباحث الخيال. فعندما يناقش الاختلافات فى "الذوق"، يشرح كلامه قائلاً: "لكى يكون لدى المرء استملاح أصيل ويكون رأياً صحيحاً فى وصف ما، ينبغي أن يكون مفطوراً على خيال قوى ولا بد أن يتبصر فى القوة والطاقة الكامنتين فى كلمات اللغة العديدة... ولا بد أن يكون التخيل عفا حتى يستبقى أثر تلك الصور التى تلقاها من الأشياء الخارجية، وأن يكون الرأى بصيراً"^(٢٣). (ويتذكر المرء أيضاً تحذيرات شافيتسبرى من "الجهل... والمصلحة والعاطفة" عند تطبيق "المعيار والقاعدة والمقياس" الذين يحملهم داخله).

إن سياق أديسون أكثر محدودية وتصويره للقاضى المثالى أقل تطوراً مما عند هيوم، إلا أن الفرق الحاسم فى أسلوب تناول أديسون لقضية الذوق يتمثل فى أنه لا يركز على "القاضى الأصيل" الذى سترسخ سلطته المعيار، بل على "الإنسان" الذى يبتغى "استملاخاً أصيلاً ويشكل رأياً صائباً". فى الواقع، إن مناقشة أديسون لـ "الذوق الرفيع" *fine taste* فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتور (الذى لا تخفى علينا دلالة سبقه لمقالاته عن "مباحث الخيال") تبدأ بتبشيرنا بـ "وضع قواعد تمكنا من أن نعرف ما إذا كنا نمتلك ذوقاً رفيعاً، وكيف يمكننا اكتساب ذلك التذوق الرفيع للكتابة الذى لا يرد كثيراً فى أحاديث العالم المذهب". وبعد أن يوصى المرء بأن يقارن استجاباته الأدبية الخاصة بالرأى العمومى، يسلم بأنه "من الصعب جداً وضع قواعد لاكتساب مثل هذا الذوق الذى أتحدث عنه هنا". ولكن على الرغم من هذه الصعوبة وعلى الرغم من الاعتراف بأن "الملكة لا بد أن نكون مفطورين عليها إلى حد ما"، يقترح أديسون أن "هناك عدة طرق لتنميته [الذوق الرفيع] وتحسينه"، وتشمل هذه الطرق "الإلمام بكتابات أكثر الكتاب تهذيباً" و "الحوار مع أصحاب العبقرية المهذبة" و "الخبرة الجيدة بأعمال خيار النقاد القدماء منهم والمحدثين".

فى الواقع، إن طرق "تحسين ذوقنا الطبيعى" هى بوجه عام ما فى جعبة مجلة سبكتاتور. فهى لا تهدف إلى تحسين الحديث المذهب فى العالم فحسب، بل تهدف أيضاً إلى استمالة قرائها إلى ذلك النوع من الحديث الذى سيجعلهم ملمين بخيار المؤلفين والنقاد. وأوصاف أديسون للإنسان ذى الذوق تنطبق عليه هو شخصياً إلى حد كبير، ولكن الأهم من

Spectator, III (No. 416, 27 June 1712). P.561^(٢٢)

Spectator, III (No. 409, 19 June 1712). PP.527-31^(٢٣)

ذلك أنها تصف مشروعه في مقالاته النقدية. فبعد أن يعرف الذوق بأنه "ملكة النفس تلك التي تبصر جماليات المؤلف بمتعة ونقائصه بنفور"، ينهي العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتور بالإعلان عن سلسلة مقالاته عن مباحج الخيال التي، كما يلاحظ، "قد توحى للقارئ بماهية الشيء الذي يمنح جمالاً للعديد من فقرات أروع الكتاب شعراً ونثراً على السواء"^(٢٤). وتستحضر هذه الرؤية المسبقة أيضاً مقالاته عن الفردوس المفقود التي "سعى [فيها] لأن يعطى فكرة عامة عن جمالياتها ونقائصها" حيث إن القصيدة "جديرة بأن توضع أمام القارئ الإنجليزى بكل جمالها"^(٢٥). وكان قد سعى لأن "يظهر عيوب" ملتون، ومثل "الناقد الأصيل"، "يكتشف الجماليات المستترة للكاتب" حيث إن "أبداع كلمات الكاتب وأبرع لمساته هي تلك التي تبدو في الغالب أكثرها شكاً فيها وأكثرها استثنائية لإنسان يحتاج إلى استملاح المعرفة الرفيعة"^(٢٦). كما أن تأكيد أديسون في العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتور على أنه وراء "القواعد الآلية التي يمكن أن يتحدث عنها الإنسان الضئيل الذوق"، هناك "شيء أكثر جوهرية" "يرفع التخيل ويدهشه ويمنح القارئ شغفاً ذهنياً"^(٢٦) يستحضر محاولاته لوصف السمو عند ملتون وفي التجربة الجمالية بوجه عام.

لا يعنى ذلك أن أديسون يقدم نفسه (أو السيد المشاهد) باعتباره رقيباً أدبياً أو "القاضى الأصيل" الذى يتصوره هيوم. فعندما يقوم أديسون بنور الإنسان المتنوق man of taste ستساعد إيضاحاته حتماً على تحديد الذوق العام، إلا أن الأمر كان كما يلى: إذا استطاع أديسون أن "يرسخ بيننا تذوق الكتابة الرفيعة" بـ "مقالاته النقدية"^(٢٧)، فلن يكون ذلك راجعاً إلى أحكام مجلة سبكتاتور أو تصريحاتها بقدر رجوعه إلى تمكينها لـ "الرجل" (أو المرأة) الذى يسعى لأن "يمتلك استملاحاً أصيلاً ويشكل رأياً صائباً". ونظراً لأن مجلة سبكتاتور تهتم بـ "تنمية وتحسين" الذوق، فإنها تخاطب القارئ "الذى يحتاج إلى wants استملاح المعرفة الرفيعة" لكلا المعنيين لكلمة يحتاج إلى^(*) wants. وبهذا المعنى، يبدو أن أديسون وستيل

Spectator, III (No. 321, 8 March 1712). P.169(٢٤)

Spectator, III (No. 291, 2 February 1712). Pp.36-7(٢٥)

Spectator, III (No. 409, 19 June 1712). Pp.527-31(٢٦)

Spectator, I (No. 28, 7 May 1711). P.245(٢٧)

(*) تعنى كلمة want فى اللغة الإنجليزية يفقر إلى، كما تعنى يرغب فى أو يشاق إلى، أى تجمع بين النقص أو الافتقار والرغبة فى إكمال هذا النقص، ولذلك استخدمت فى الترجمة "أحتاج إلى" لتدل على كلا المعنيين =

Steele يعتبران مجلة سبكتاتر علاجًا للأزمة التي ساعدت الصحافة وأسلوب القرن الثامن عشر في النشر على مستوى السوق الكبير - ساعدت في التعجيل بها^(٢٨). وفي غياب القواعد أو الإجماع العام أو القضاة الذين ستفرض سلطتهم القبول وترسخ القواعد، وفي حضور جمهور قراء أوجدته مجلة سبكتاتر والمطبوعات الأخرى، ستسعى مجلة سبكتاتر لأن تصلح الذوق العام وذلك من خلال تشكيله.

وهنا قرن شافيتسبري ذاته بمجلة سبكتاتر، ربما بغتة. وسواء أكانت أطروحات كتاب "مميزات البشر" مكتوبة في شكل حوار خاص مع "لورد صديق" يزعم شافيتسبري عادة أنه محاوره الخاص في النص أم لا، يبدو أنها تخاطب النبلاء الذين - نظرًا لتمييزهم بـ "تعليم متحرر" (المجلد الأول) - يمكن أن يتضح فيما بعد أنهم أصبحوا نبلاء فلاسفة أو متذوقي الفنون. ويرى شافيتسبري أن "تذوق الجمال واستملاح ما هو مناسب ومعقول ولطيف يكمل شخصية النبيل والفيلسوف. كما أن دراسة مثل هذا الذوق أو الاستملاح ستكون، كما نفترض، الهدف والاهتمام الأعظم لذلك المرء الذي يتمنى أن يكون حكيماً وصالحاً بقدر ما هو مقبول ومهذب" (المجلد الثاني). ومادام "النبلاء المتميزون" و"الشهماء" الذين "يبتكرون الموضوعات" ليسوا متحكمين في عالم الأدب والأدباء، يشير شافيتسبري إلى أن أولئك الذين يتبعون نصيحته يمكنهم "بعد أن يكتسبوا تمكناً... بمساعدة عبقريتهم والاستغلال الصحيح لفنهم، [أن] يقودوا جمهورهم ويرسخوا ذوقاً صالحاً" (المجلد الأول). ولكن شافيتسبري - مثل أديسون - يبدو أقل اهتماماً بوضع فياصل على الذوق من اهتمامه بتطوير ممارسة الذوق؛ ويعلم قائلاً: "نحن الذين نوجد الذوق ونشكله بأنفسنا" (المجلد الثاني). ويصف - بصفته الراوي في كتابه تأملات متنوعة - هدف المؤلف في الأطروحات السابقة بأنه يهدف إلى "اكتشاف كيف يمكننا أن نشكل - على أحسن وجه - داخل أنفسنا ما يطلق عليه في العالم المهذب الاستملاح أو الذوق الجيد"، موصياً بـ "أضيق أنواع المحادثات، أي المناجاة أو حديث النفس" و"دراسة أرفع أنواع التهذيب والأناقة في الحوار والجدل عند القدماء" و"الحوار الحديث" مع أولئك الذين "يبلورون أفضل الآراء فيما هو كامل ووفقاً لمعيار مقبول وذوق أصيل في كل نوع" (المجلد الثاني).

= فترد كلمة احتاج في المعجم الوسيط بمعنى حاج أو افتقر، ويقال احتاج إليه، أى افتقر إليه، كما أن احتاج إليه تعنى مال وانعطف إليه، والميل والانعطاف يوحيان بالرغبة والاشتياء (المترجم).

مثل أديسون (الذى يبدو أنه يردد توصيات شافتسبرى يتردد صداها في العدد رقم ١٠٩ من مجلة المشاهد) يبرز شافتسبرى أهمية تنمية الذوق هذه. وعلى الرغم من أن "الملكات الجيدة أو الحواس أو الأحاسيس أو الخيال المترقبة قد تكون من بنات الطبيعة"، فإن الذوق ليس "فطرياً"، على حد قوله. ويوحى بأن "الذوق أو الرأي" قلماً يجيء متشكلاً معنا إلى الدنيا". يدمج شافتسبرى نفس استعارات الطبيعة والزراعة التى سيخدمها أديسون عند الدفاع عن تنمية "الذوق الطبيعى" ويقول: "يجب أن يسبق الاستعمال والممارسة والثقافة الفهم والإبداع اللذان لهما مثل هذا الحجم والنمو الكبيرين" (المجلد الثانى). وفى الخطابات التى كتبها شافتسبرى لمايكل أينزويرث Michael Ainsworth (التي جمعت فيما بعد بعنوان خطابات إلى طالب فى الجامعة)، يوجه الشاب إلى أن "تفحص بعينك وتذيلك"، ويدرس الأعمال الفنية التى تحظى بالإعجاب: "عندما تلمح بارقة حسنيتها وانسخها، ونمّ الفكرة وجاهد حتى تشق طريقك إلى الذوق السليم وتشكل استملاً فهما لما هو جميل حقاً فى النوع". وفى كتاب الأخلاقيون، يتساءل ثيوكليز Theocles "كم من الوقت سيمر قبل اكتساب الذوق الأصيل؟"، ويجادل قائلاً: "لا نكتسب الحس الذى يمكن به اكتشاف هذه الجماليات اكتساباً عاجلاً. فنحتاج إلى مجاهدة ومشقة ووقت لكى ننمى عبقرية طبيعية ملائمة وجريئة. ولكن من ذا الذى يفكر مرة فى زراعة التربة أو تحسين أى حسن أو ملكة قد تكون الطبيعة قد منحتها من هذا النوع؟" (المجلد الثانى). ويعلن شافتسبرى فى كتابه تأملات متنوعة قائلاً: "لا يمكن توليد الذوق الشرعى المعقول أو صناعته أو تصوره أو إنتاجه بدون المجاهدة والمشقة السابقين للنقد".

طالما أن شافتسبرى يهتم بنقد الذات - أى المنهج الحوارى المحادث للنفس الذى يسائل من خلاله نفسه وينظمهما - تبدو نصيحة شافتسبرى للمؤلفين موجهة للنبلاء. ولكن إدخال "النقد" هنا فى سياق اكتساب الذوق وتنميته يوضح أن شافتسبرى يهتم بجمهور أوسع. ويواصل كلامه قائلاً: "لهذا السبب لا نجرؤ على الدفاع عن قضية النقد فحسب، بل وعلى شن حرب علنية على أولئك المؤلفين والمؤيدين والقراء والسامعين والممثلين والمشاهدين البلاء الكسالى الذين يجعلون مزاجهم فقط قاعدة لما هو جميل ومستساغ... وبذلك يرفضون الفن الناقد أو الفاحص، ذلك الفن الذى لا يستطيعون إلا من خلاله أن يكتشفوا الجمال الأصيل والقيمة الأصيلة لكل شيء" (المجلد الثانى). ومحل الخطر هنا أكثر من مجرد الهجوم على التخيل الهوائى أو فساد الذوق العام. فمثل أديسون، يلجأ شافتسبرى إلى الناقد (لا الرقيب أو القاضى الرسمى) لأنه مهتم بتشكيل الذوق العام. وعندما يناقش "أصل النقد" فى كتابه مناجاة

أو نصيحة لمؤلف يرسم تاريخاً للممارسين الأوائل لفنون الإقناع، بدءاً من "الخطباء وشعراء الملاحم" حتى الفلاسفة و"النقاد واسعى الاطلاع" بمختلف أنواعهم الذين طوروا فنونهم "بكشف الجمليات المستترة التي تكمن في أعمال المؤدين البارعين وبتعريّة الجوانب الضعيفة والزخارف الزائفة والجمليات المصطنعة للمدعين".

وفي قصة خيالية عن أصول المجتمع، يشرح شافيتسبري كلامه قائلاً: "في المجتمعات المكونة من خلال القبول والاجتماع الإرادى"، يمكن أن يكتسب القادة "السلطة" على الآخرين من خلال "القوة.. والرهبة والإرهاب"؛ ولكن "حينما يكون الإقناع الوسيلة الأساسية لإرشاد المجتمع، وحيث ينبغي إقناع الشعب قبل أن يقوم بالفعل، هنا يصير فن الخطابة عظيم الشأن، ويجد الخطباء وشعراء الملاحم أنما مصغية". وقد قام "عباقرة الأمة وحكماؤها" بدراسة الفنون لجعلوا الناس "أكثر رياضة"^(٢٩) treatable في طريق العقل والفهم وأكثر عرضة لأن يسوسهم أصحاب العلم وسعة الاطلاع". وفي هذا المجتمع تسفر استمالة الجمهور عن تطوير الذوق حيث إنه "من مصلحة الحكماء والمهريين أن يكون المجتمع حكماً على المهارة والحكمة"، وتؤدي بهم هذه المصلحة الذاتية "أن يطوروا ذلك الذوق والاستمالة الذى يدينون له بالتميز الشخصى والتفوق". وبناء عليه؛ "كما استمال هؤلاء الفنانون الجمهور، وجّهوه". ثم ينتقل شافيتسبري إلى وصف دراسة الفنون على يد العباقرة "الأقل توقفاً إلى استحسان الجمهور أو السلطة أو النفوذ على البشر" ودراسة النقاد الذين "يتم إغراؤهم أخيراً بأن يصيروا مؤلفين ويظهروا على الملأ". وهؤلاء النقاد يساعدون الفنانين والعباقرة بأن "يرهفوا أذن الجمهور" ويصيروا "مفسرين للناس" عندما يعلمون "الجمهور أن يكتشف ما هو معقول وممتاز في كل أداء" (المجلد الأول).

يتخيل شافيتسبري قصة هوبزية [نسبة إلى هوبز] مضادة تؤدي فيها المنفعة الذاتية إلى تهذيب الآخرين وتحسينهم؛ وكما لو كان يحتاج بحجج مضادة لحجج روسو على نحو سابق زمنياً، يختلق قصة يتم فيها إدخال الفنون والعلوم في الدولة الفطرية The State of nature بطريقة لا تؤدي إلى الفساد والاستعباد. وإذا وجد تفاوت هنا، فهو تفاوت الجمهورية المتحررة المستنيرة التي يقبل فيها الشعب أن تحكمه أرستقراطية متقنة تتكون من القادة

(٢٩) أثرتنا ترجمة كلمة treatable التي تعنى حرفياً قابل للتناول أو المعالجة أو المعاملة أو المداواة بكلمة رياضة بمعنى الترويض أو تهذيب الاخلاق النفسية والذوقية أو جعل العقل والشعور مرناً مطواعاً قادراً على الاستجابة (المترجم).

الخبرين الذين يحكمون بإقناع الجمهور من خلال العقل. وهذا ما يتخيله شافتسبري في كتابه خطاب خاص بالخلق الفني *Letter concerning Design* عندما يقول أثناء مناقشته لـ "الذوق القومي" و "تحسين الفن والعلم": "عندما توجه الروح الحرة للأمة نفسها هذه الوجهة، تتشكل الآراء ويظهر النقد وتتهذب عين الجمهور وأذنه ويسود الذوق السليم، بل ويشق طريقه بقوة نوعاً ما". (وهو يرفض رعاية "البلاط أو الكهنوت" حيث إنه "ليس من طبيعة البلاط... أن يحسن الذوق، بل يفسده")^(٣٠).

يتخيل شافتسبري، في تصويراته المثالية للماضي أو المستقبل، بديلاً لعالم العلاقات التجارية والمسرحية العام المنحط الذي شهّر به في كتابه مميزات البشر^(٣١). وفي قصة أصول النقد، إذا تم إغراء النقاد لأن يظهر أمام الجمهور أو أن يتوقوا إلى استحسان الجمهور، فإنهم ينمون الذوق العام ويشكلونه ويرقونه. ويقول إن "شعراء اليونان الأوائل" لم يرضخوا لـ "أول استملاح واشتهاء" من قبل أمتهم، بل "شكلوا جمهورهم وهذبوا عصرهم وأرهفوا أذن الجمهور وقوموها على أكمل وجه، وفي المقابل قد يلقون استحساناً صادقاً وخالداً" (المجلد الأول).

يبدو أن المؤلف في العالم يتصدى لمهمة أصعب أو حتى أخطر حيث إن الذوق يحكمه الجمهور الهوائي المتقلب ويستغله تجار الكتب، بدلاً من أن يشكله العباقرة ويصقلوه. "المهمة العظمى في ذلك (كما في حياتنا، أو الحياة ككل) هي 'تقويم الذوق' كما يقول شافتسبري في هوامشه على كتاب اللدائن *Plastics* "فإلام سيقودنا الذوق؟"^(٣٢). ولكن الذوق ذاته يجب أن يقاد، ويعنى ذلك أن شافتسبري على الرغم من أنه يبدو حاصراً نفسه في مخاطبة الأصدقاء والفنانين والنبلاء، فإن عينه تنصب على الجمهور.

في مسودة كتاب شخصيات ثانوية *Second Characters* التي أعدها شافتسبري بين عامي ١٧١١ و ١٧١٣، يذكر نفسه بأن "قواعد ومفاهيم، إلخ، الأخلاق الحقيقية" يجب

Letter to a Student at the University pp.52-3(٣٠)

Second Characters pp.21-3(٣١)

(٣٢) بالإضافة إلى إرسال شينب مثل مايكل اينزويرث إلى جامعة أكسفورد، كان شافتسبري "فخوراً على نحو خاص بالمدرسة التي أنشأها لأطفال الأبرشية في الكنيسة الصغيرة الملحقة بدار الصدقة في أول خريف من تقلده منصب الإيرل... وبالتدريج اضطلع شافتسبري بمسئولية إدخال كل أطفال الأبرشية الفقراء في مدرسته"

"إخفاؤها: لا تقال إلا غموضاً أو فكاهة بالتندر على الذات، أو بطريقة غير مباشرة كما فى المنوعات الأدبية". لكنه يفرض:

قاعدة، أى: لا شىء فى النص سوى ما سيكون سهلاً وسلساً ومهذباً عند القراءة، دون صعوبة بادية أو مشقة بالغة حتى تفهم الصفوف الأفضل والألطف من المصورين والفنانين والسيدات والغنادير والنبلاء المهذبين والنوع الأكثر تهبذاً من ظرفاء الريف والمدن، والمتحدثين البارزين - أو يتم إقناعهم بأنهم يفهمون ما هو مكتوب فى النص.

سيتم وضع المصطلحات الأجنبية و"الملاحظات المتبحرة" فى الهوامش لأنها لا "تصلح إلا للناقد أو متذوق الفنون حقا أو الفيلسوف"^(٣٣). من الواضح أن قائمة شافتسبرى للقراء المتخيلين أوسع بكثير من "اللورد الصديق" الذى ينو أن يخاطبه فى نفس الصفحة؛ ولكن المدهش أكثر أن هذه القائمة من الشخصيات واستراتيجية الوصول إليهم تقدمان وصفاً جيداً لجمهور مجلة سبكتاتر وطبعه. وبالطبع جمهور مجلة سبكتاتر أوسع حتى من ذلك، فهو يمتد ليشمل على سبيل المثال التجار والطبقة الوسطى المتزايدة التى يتم إدراجها بل وتعريفها حيث إن مفهوم جمهور القراء ذاته - وبالتالي الجمهور بوجه عام - يتوسع ويتغير. قد تبدو نصوص شافتسبرى أكثر مخاطبة للنبلاء ومتذوقى الفنون من مخاطبة الجماهير الأكثر تشوشاً التى شكلتها مجلتا تاتلر وسبكتاتر؛ وقد يبدو مخاطباً أولئك الذين قد يصيرون "مفسرين للناس" أكثر من مخاطبته الجمهور ذاته، إلا أن اهتمامه بجمهور القراء وتكريس جهوده لتشكيل الذوق العام وإصلاحه، ومحاولاته لقرن نفسه بأسلوب كتاب المقالات وجمهورهم - كل ذلك يوحى بصلته بمشروع مجلة سبكتاتر.

بمعنى آخر، بينما قد تحالفنا الدقة عندما نقول إن جهود شافتسبرى لتهديب الأرستقراطية اختلستها مجلة سبكتاتر وجمهورها المكون من الطبقة الوسطى فى جهودهم فى الإسهام فى الامتيازات والممارسات الثقافية التى كانت تعتبر فيما سبق خارج مجالهم، إلا أننا يمكننا القول بأن بذور هذا الإخصاب المتقاطع موجودة بالفعل فى مشروع شافتسبرى الفكرى والاجتماعى. وعلى الرغم من أنه يكتب من داخل الأرستقراطية، إن جاز التعبير، فهو يكتب أيضاً للجمهور وفى سبيله بغية ترسيخ الذوق العام. ويمكننا أن نعتبر تأكيد شافتسبرى المعهود - "التفلسف، بمعناه الحق، لن يؤدي إلا إلى الدفع بالتربية الحسنة خطوة إلى الأمام" - علامة

على توحيد الفلسفة والفضيلة بالدم الأرستقراطي^(٣٤). ولكن الجملة التي تلى ذلك مباشرة في كتابه تأملات متنوعة توحى بما تعنيه التربية الحسنة في نظر شافيتسبرى: "لأن إتمام التربية يعنى أن تتعلم كل ما هو لائق في الصحبة وجميل في الفنون؛ وخلاصة الفلسفة أن تتعلم ما هو معقول في المجتمع وجميل في الطبيعة ونظام العالم" (المجلد الثاني)

تتضمن كل من التربية والفلسفة التعلم. وكان شافيتسبرى يكتب ذلك في اللحظة التي أفسحت فيها الاستعارة التطبيعية التي تصور التربية باعتبارها دماً (وهي بدورها استعارة المجال للاستعارة التطبيقية التي تصور التربية باعتبارها تهذيباً. وتصير التربية الحسنة ممثلة لاكتساب الثقافة والذوق بدلاً من النسل الوراثي لسلالات الدم الأرستقراطي. وهكذا عندما يعلن شافيتسبرى في كتابه مناجاة أو نصيحة لمؤلف: "إن من يتطلع إلى شخصية الإنسان ذى التربية والأدب يحرص على تكوين رأييه في الفنون والعلوم على أساس نماذج صحيحة كاملة"، فإنه يوحى بأن شخصية الإنسان ذى التربية يمكن أن تكون متاحة لكل شخص قادر على القيام بهذا الدور. ويختم الفقرة التالية بطرح السؤال الآتي: "إذا لم يكن الخوق الحسن الطبيعي متشكلاً فينا بالفعل، فلماذا لا نسعى إلى تشكيله وتنميته حتى يصير طبيعياً؟" (المجلد الأول). والثقافة - بجنورها التي تضرب في استعارة الطبيعة - تحل محل الطبيعة غصبا إلى أن تبدو طبيعته.

يستخدم مصطلح "التربية الحسنة" في مجلة سبكتاتر بالإشارة إلى التعليم، فعلى سبيل المثال يتحدث أحد مراسلي ستيل عن براعة زوجته في الغناء والرقص والتصوير والموسيقى واللغتين الفرنسية والإيطالية والعلوم المنزلية باعتبارها ما "تعنيه بوجه عام بالتربية الحسنة والتعليم المهدب"؛ بينما يقول مراسل آخر للسيد المشاهد: "كتابائك جعلت التعليم جزءاً من التربية الحسنة أهم مما كان قبل ظهورك"^(٣٥). إن العبارة والمفهوم - اللذين يبدوان في مرحلة تحول في هذه السنوات - لم يستخدمهما أديسون أو ستيل للإشارة إلى المولد الأرستقراطي. في الواقع، العدد رقم ٢٠٤ من مجلة تاتلر الذي يعلم عامة الناس كيف يخاطبون عليه القوم، يقرن التربية الحسنة بالإنسان الذي يفهم احترام الذات وكذلك احترام من يفوقونه اجتماعياً: "تتمثل أعلى درجة من درجات التربية الحسنة - إن كان بإمكان أحد أن

Agnew. *Worlds Apart*(٣٤)

Second Characters p.114(٣٥)

يصل إليها - في إظهار تقدير لطيف جدًا لكرامتك؛ وباستقرار هذا التقدير في قلبك، تعبر عن تقديرك للإنسان الذي يعطوك"^(٣٦). وفي مجلة تاتلر بوجه عام، تقترن التربية الحسنة بالعبادات الحميدة؛ ويشرح أديسون ذلك في غضون حديثه في مجلة سيكتاتور عن عادات أهل الريف وأهل المدن، قائلاً: "لا أقصد بالعبادات الأخلاق، بل أقصد السلوك والتربية الحسنة". في القواعد، يؤكد فيما بعد على أنه في ظل غياب ما يطلق عليه "الفطرة السليمة" *good-nature* "اضطر البشر إلى اختراع نوع من البشرية المصطنعة، وهو ما نعنيه بعبارة التربية الحسنة"^(٣٧). وعندما يقوم أديسون بتعريف التربية الحسنة بأنها "لا شيء سوى محاكاة للفطرة السليمة وتقليدها" باعتبارها "مظاهر وتجليات خارجية" يمكن أن "تتأسس على الفطرة السليمة"^(٣٨) بطريقة ريائية أو فعلية، فإنه يحول الإنسان ذي التربية الحسنة إلى مجرد دور. إذا كان شافتسبري يوحى بأن شخصية الإنسان ذي التربية الحسنة لا بد من تمثيلها، فإن أديسون يوحى بأنها يمكن التظاهر بها أيضًا.

يرى شافتسبري مؤلف كتاب مميزات البشر والعادات والآراء والأزمنة، أن العادات *manners* تعني أكثر من مجرد مبادئ الأدب الاجتماعي؛ فنقترن العادات اقترانا قويًا بالأخلاق وينبغي علينا أن نفهم كلتا الكلمتين بالمعنى الذي استخدم به القرن الثامن عشر الكلمة الفرنسية *moeurs*^(٣٩) [الأخلاق والعادات]. ولكن المهم هنا أننا عندما نتناول تصريحات شافتسبري في السياق الذي أشار إليه أديسون وستيل والمراسلون المزعمون للسيد المشاهد، يتضح أن اهتمامه بالتربية الحسنة علامة على استثمرته لتهديب وتربية النوق العام والخاص على السواء. وعلى الرغم من نظريات شافتسبري في الحس الأخلاقي الفطري، فإنه يركز في هذا السياق على الملكات والممارسات التي يمكن تعلمها وتعليمها. ولهذا السبب لا يعد كتابه مميزات البشر في نهاية المطاف دليلًا تعليميًا للنبلاء هواة الفنون، بل دفاعًا عن النقد. وإذا كان شافتسبري ينخرط إلى حد ما، كما رأينا، في نقاش مع كل من المؤلفين والقراء حول النوق العام، فإن اعتقاده بأن "النوق" أو "الرأي" ليس "فطريًا"، وبالتالي

Second Characters pp.6-9(٣٦)

In the Tatler, Addison refers to 'a Philosopher, which is what I mean by a (٣٧)
Gentleman' (I, No. 69, 17 September 1709)

Spectator, III (No. 328, 17 March 1712); IV (No. 461, 19 August 1712). P.205(٣٨)

Tatler, III (No. 204, 29 July 1710). P.87(٣٩)

لا بد أن "كد النقد ومشقته السابقين" هو الذى يدفعه لأن "يدافع عن قضية النقد"، و"أن يعلن الحرب على أولئك المؤلفين أو المؤدين أو القراء أو السامعين أو الممثلين أو المشاهدين الكسالى البلاء" الذين "يرفضون الفن الناقد أو الفاحص" (المجلد الثانى).

بما أنه يقدم "اعتذاراً للمؤلفين ودفاعاً عن متذوقى الأدب" (المجلد الأول)، ويهاجم "كارهى النقد" (المجلد الأول) الذين يستاءون من أولئك "القضاة القساء" الذين "لا ينساقون للتملق" (المجلد الأول)، قد يبدو مثل "الإنسان الحساس" الذى يتخيله فى كتابه تأملات متنوعة، ويواجه "جنة مقهى أدباء" مكونة من "إخاء" الأدباء الذين يحمون الشعراء أو كتاب المسرح من هجمات النقد؛ ولا يستطيع هؤلاء الأدباء أن يفهموا "أن أعظم أساتذة الفن فى كل مجال من مجالات الكتابة [الفنية]، كانوا بارزين فى الممارسة النقدية" (المجلد الثانى). ولكن برغم مقاومة النقد عند "جمهور المقهى" هذا وفى مواضع أخرى، يلج شافيتسبرى على أن الناقد حليف لكل من الفنان والجمهور. وحكايته عن أصول النقد، ونقاشاته حول تشكيل الذوق العام تعرف النقد بأنهم "مفسرون للناس.... يعلمون الجمهور بقوتهم أن يكتشفوا ما كان معقولا وممتازاً فى كل أداء" (المجلد الأول). وبهذه الطريقة يمكن أن تمت التربية الحسنة والذوق الجيد إلى المقهى وما بعده.

بالطبع يضع أديسون الناقد فى المقهى. وسواء أكان قد تأثر بنصيحة شافيتسبرى للمؤلفين عند تطوير قناعه الأدبي والنقدى فى مجلة سيكتاتور أم لا، فإن تصويره للناقد تصور مشابه عندما يشرح ويبين "ملكة النفس تلك التى تبصر جماليات المؤلف بمتعة ونقائصه بنفور". يميل تصوير أديسون السابق للنقاد فى مجلة تاتلر إلى أن يكون تصويراً سلبياً، فيهاجم نقاده (كما فى العدد رقم ٢٣٩ من مجلة تاتلر) أو يقرنهم بالحلقة، كما فى العدد رقم ١٦٥ من مجلة تاتلر الذى يقول فيه: "من بين هذه الفئة سطحية التفكير، لا يوجد حيوان أكثر إزعاجاً وتفاهة وغروراً من ذلك الحيوان الذى يعرف بوجه عام باسم الناقد"^(٤٠). ويهاجم شافيتسبرى أيضاً العلماء والمتحذلقين، موصياً بـ "تعليم معقول متحرر بالجسع بين شق العالم وشق النبيل الحقيقى والإنسان ذى التربية" كطريقة لتجنب كل من "الحلقة وتعليم المدارس" و"العالم الأمى المتقش" (المجلد الأول). يعبر أديسون عن ازدرائه للحلقة كثيراً فى مجلة سيكتاتور^(٤١)، إلا أنه يحاول أن يميز "الناقد الأصيل" عن "الناقد الذى يفتقر إلى الذوق

Spectator, I (No. 119, 17 July 1711). P.486^(٤٠)Spectator, II (No. 169, 13 September 1711). P.165^(٤١)

والعلم^(٤٢). وفي العدد رقم ٥٩٢ من مجلة سبكتاتر، يدين "النقاد المزعمون" ويعبر عن "تقدير عظيم للناقد الأصيل" ذاكراً أرسطو ولونجينوس وهوراس وكونتليان وبوالو وداسيه^(٤٣). فعلى سبيل المثال، لا تعد مقالاته النقدية عن الفردوس المفقود تجليات للنقد فحسب، بل تعد أيضاً شروحا شارحة لذاتها metacommentaries، أى مقالات عن نشاطه النقدي الخاص وكذلك ممارسة للنقد الجيد والسيئ على السواء.

في الواقع، يدافع كتاب محاوره حول الأوسمة *Dialogue upon Medals* (أحد أعمال أديسون المبكرة، على الرغم من أنه قد يكون قد تمت مراجعته فيما بعد) عن التحليل النقدي أمام الهجمات اللا فكرية على الحذقة التي يشنها كل من "يسخر من أولئك الذين قيّموا أنفسهم على أساس كتبهم ودراساتهم". يتحدث فيلاندر صانع الأوسمة مع محادث يشك في أنه من السهل "إيجاد تصميمات لم تخطر قط على فكر نحات أو ضارب عملة"، وآخر يعلن قائلاً: "لا يوجد شيء أكثر إثارة للسخرية من جامع آثار قديمة يقرأ الشعراء اليونان والرومان. فهو لا يفكر قط في جمال الفكرة أو اللغة، بل يبحث فيما يسميه سعة اطلاع المؤلف". ويشرح فيلاندر في إقناع محادثيه بأن الأوسمة القديمة ليست جذابة فحسب، بل تتطلب كذلك تحليلاً دقيقاً مفصلاً لوظيفتها الاجتماعية والتاريخية، واستعارتها ومجازاتها الرمزية وعلاقتها بالنصوص الأدبية التي تلمح إليها وتقتبسها، والتفاعل بين الكلمة والصورة الذي تصوره [الأوسمة]. ويشرح فيلاندر كلامه قائلاً: "أعتقد أن هناك تشابهاً كبيراً بين العملات المعدنية والشعر وأن صانع الأوسمة والناقد عندك أكثر قرباً مما يتخيل العالم بوجه عام". ويقول محادثة استجابة لإحدى اعتراضاته: "أجد النساء على أوسمتك لا يفعلون شيئاً بلا معنى"^(٤٤). وعندما يدافع أديسون عن صانع الأوسمة باعتباره ناقداً، فإنه يدافع عن ممارسة نقدية تصر على أن كل جانب من جوانب النص القولي والتصويري والمادى محل النظر له معنى ويمكن تحليله.

ويمكننا أن نرى هذه الممارسة النقدية في النقد التطبيقي الأكثر شهرة وتأثيراً الذي كتبه أديسون في مجلة سبكتاتر: سلسلة مقالاته عن الفردوس المفقود. ففي هذه المقالات

Gay. "The Spectator as Actor"; and Bloom, Translator's Notes to Rousseau, (٤٢) Politics and the Arts. pp.149-150

Tatler, II (No. 165, 29 April 1710). P.415 (٤٣)

Spectator, IV, No. 470, 29 August 1712 pp.436-8/(٤٤)

الثمانية عشر يضطلع أديسون بدور المفسر للناس عندما يسعى لأن يكشف للقارئ الجماليات والعيوب، بل يكشف "الجماليات المستترة" على وجه خاص حيث إن "أبدع كلمات المؤلف وأروع لمساته هي تلك التي تبدو أكثر شكاً فيها وأكثرها استثناء للإنسان الذي يحتاج إلى استملاح للمعرفة المهذبة"^(٤٥). وعندما يتحدث عن "الحوادث العجيبة" في الكتاب الثامن من القصيدة، يقول معلناً: "باختصار، على الرغم من أنها طبيعية، فهي ليست واضحة، وتلك هي السمة الأصلية لكل كتابة رفيعة"^(٤٦). في الواقع، يجب ألا يقتصر الناقد على إيضاح الجماليات التي "ليست واضحة بما فيه الكفاية للقراء العاديين"؛ فحتى نقاد هومر وفرجيل "اكتشفوا العديد من اللامسات البارعة التي غابت عن ملاحظة الآخرين"؛ ويسلم أديسون بأن الكتاب الذين يتبعونه "قد يجدون جماليات عديدة عند ملتون لم ألاحظها"^(٤٧).

إن محاولات أديسون لاكتشاف وتمييز "الجماليات" و"العيوب" تجعله يتجاوز الافتراضات والمفردات النقدية التي ورثها عن الكلاسيكية الجديدة. فبالرغم من أنه يبدأ سلسلة مقالاته عن الفردوس المفقود بأنه ينوي "فحصها وفقاً لقواعد الشعر الملحمي ويتبين ما إذا كانت أقل مكانة من الإلياذة أو الإنياذة في الجماليات الضرورية لهذا النوع من الكتابة"^(٤٨)، فإن اهتمامه بالقواعد يبدو متناقضاً مع تحول اهتمامه بالجماليات إلى اهتمامه بالجمال، وهذا التركيز يستبق فحصه للتجربة الجمالية في سلسلة مقالات "مباهج الخيال". ويذهب أديسون في أوائل سلسلة مقالاته عن الفردوس المفقود إلى أن "الإنسان الذي يضطلع بمهمة القاضي في النقد" لا ينبغي عليه فحسب أن يعرف النقاد القدماء والمحدثين، بل ويعرف لوك *Locke* أيضاً. ويعترف بأن "مقالة في الفهم البشري ستبدو كتاباً غريباً جداً للإنسان الذي يجعل نفسه أستاذاً [للكتابات النقدية] والذي سيشتهر بهذه الكتابات النقدية"، ولكنه يصر على أن "المؤلف الذي لم يتعلم فن التمييز بين الكلمات والأشياء... سيتوه في اللبس والغموض"^(٤٩). وعادة ما يسيء أديسون - مثل العديد من معاصريه - فهم مدى تأثيره بلوك. وعلى الرغم من أنه يؤيد مراراً وتكراراً نظريات لوك في اللغة، فإن مشروعه النقدي في نهاية المطاف أقرب لقراء

Spectator, III (No. 291, 2 February 1712). P.36(٤٥)

Spectator, V (No. 592, 10 September 1714). P.26(٤٦)

Works, I pp.255,269(٤٧)

Spectator, III (No. 291, 2 February 1712). P.37(٤٨)

Spectator, III (No. 345, 5 April 1712). P.284(٤٩)

ترسترام شاندی^(٥٠) *Tristram Shandy* - مقالة خاصة بالفهم البشري باعتبارها كتاباً عما يدور في ذهن الإنسان^(٥١). وستيل هو الذي يجعل السيد المشاهد يعلن في العدد الرابع [من مجلة سبكتاتور] أن "اشتغالات ذهني هي المتعة العامة في حياتي"، إلا أن تصريحه (وتعليقه التالي بأن "مباهجه تنحصر كلها تقريباً في مباهاج البصر")^(٥٢) يستيق البحوث الجمالية والنقدية للسيد المشاهد عند أديسون. كما أن اهتمام أديسون بالاستجابة لـ الفردوس المفقود - وبإظهار نفسه مستجيباً لـ الفردوس المفقود - يجعله يتجاوز التقويم الكلاسي الجديد والتقدير الأدبي الرفيع [نسبة إلى الأدب الرفيع] *bellettristic* لملتون ليصل إلى محاولة فهم تجربة قراءة القصيدة وأثر هذه القراءة.

يمكننا أن نتبين ذلك من تأكيد أديسون على ملتون باعتباره شاعرًا "تكمّن موهبته الأساسية، وفي الواقع امتيازها المميز، في سمو أفكاره"^(٥٣). ويبدو أن لونغينوس يحل محل أرسطو، لأن أديسون لا يصور ملتون على أنه اختار فحسب موضوعاً "كان أسمى موضوع يمكن أن يرد على ذهن شاعر" بل لأنه أيضاً "عرف كل فنون التأثير في ذهن" القارئ^(٥٤). بجرده وتحليله للتشبيهات والاستعارات والإشارات الضمنية و"حالات العبقرية السامية"، يبين كيف أن ملتون يمكن أن يخلق "صورة أو فكرة مجيدة ملائمة لأن توجع ذهن القارئ"^(٥٥). يرى أديسون أن عظمة ملتون يمكن أن تقاس من خلال رسم الخطوط العامة لتجربة قراءة الفردوس المفقود وتتبع ما يحدث في ذهنه، وضمنياً في ذهن القارئ حيث إن تجربته الذاتية (التي يتم سردها بضمير الغائب) يقدمها نموذجاً لقارئه. ويقول في العدد رقم ٣٣٩ من مجلة سبكتاتور الذي يبدأ بلونغينوس: "الكتاب السادس، مثل محيط هائج، يمثل العظمة في الفوضى؛ ويؤثر الكتاب السابع في الخيال كما يؤثر المحيط في السكون، ويملاً ذهن القارئ دون أن

(٥٠) رواية كتبها لورنس ستيرن (١٧١٣-١٧٦٨) في الفترة ١٧٦١-١٧٦٧ ويعد ستيرن رائداً من رواد كتابة رواية تيار الوعي؛ وتعد هذه الرواية من روائع الأدب الإنجليزي بوجه عام، وقد أحدثت دويماً أدبياً في عصرها وتتميز بالأصالة والتجديد والابتكار والتجريب، وجاءت مخالفة لتوقعات القراء في عصرها، إذ إنها تمرت على الأعراف التي كانت مستخدمة في كتابة الرواية في ذلك العصر (المترجم).

(٥١) *Spectator*, III (No. 321, 8 March 1712), PP.169-70

(٥٢) *Spectator*, II (No. 267, 5 January 1712). P.539

(٥٣) *Spectator*, III (No. 291, 2 February 1712). P.36

(٥٤) Ketcham, *Transparent Designs*; Elioseff, *Cultural Milieu*, and Kallich, 'Association of ideas'

(٥٥) *Spectator*, I (No. 4, 5 March 1711). P.21

ينتج فيه شيئاً من قبيل الصخب أو الهياج". وإذا كان نثر أديسون هنا يبدو متأججاً بالشعر على نحو غير معهود عندما يتناول أثر تشبيهات هومر وفرجيل وملتون، فإن ذلك قد يرجع، كما يوحي هو (متبعاً لونجينوس) في الفقرة التالية، إلى أن "عبقري العظيم يلتقط في العادة الشعلة من عبقرى آخر، ويكتب على شاكلته دون أن يقلده تقليداً أعمى"^(٥٦).

لا يحاول أديسون عادة أن يكتب على منوال أسلوب ملتون، لكن هذا المبدأ جزء أساسي من نظريته في قراءة ملتون وممارسته لها. وبدلاً من أن يستحضر هومر وفرجيل لكي يفحص الفردوس المفقود وفقاً لقواعد الشعر الملحمي، نجده يلفت الانتباه مراراً وتكراراً إلى توظيف ملتون لسابقيه في قصيدته. وعلى الرغم من أن أديسون ينتقد "التظاهر غير الضروري بالمعرفة" عند ملتون، فهو يكتب عنه باستحسان قائلاً، "لا يبدو أن هناك شاعراً درس هومر أكثر منه"^(٥٧). وفي تعليقات مثل "ينبغي على أن لاحظ هنا أن ملتون يزخر في كل موضع بتلميحات، وأحياناً ترجمات حرفية، مستمدة من أعظم الشعراء اليونان والرومان"^(٥٨)، يبدو مضطراً تقريباً لأن يبدى مثل هذه الملاحظات؛ ولكنه إذا كان منزعجاً على الإطلاق من إشارات ملتون الضمنية وترجماته، فإنه يلج باطراد على تحديد التشابهات الفنية وتدعيم ملاحظاته بأدلة أدبية. ففي العدد رقم ٣٢٧ من مجلة سبكتاتور، يقول: "لا يمكنني إلا أن ألاحظ أن ملتون، في الحوارات بين آدم وحواء، يرنو بعينه كثيراً إلى سفر نشيد الإنشاد، ويقارن فقرة من الكتاب الخامس بفقرات من نشيد الإنشاد ويؤكد قائلاً إنه "لا شك في" أن ملتون "تكبرها". ويلاحظ بعد بضع فقرات أن ملتون "يبدو أنه وضع نصب عينيه فقرتين أو ثلاث" من الإلياذة، ويصر على أن "ملتون كان يفكر في هذه الملابس"^(٥٩).

إذا كانت تعبيرات أديسون تكشف قدرًا من القلق (من اقتباسات ملتون، أو مما إذا كانت ملاحظاته ستعرض للتشكك فيها)، يبدو أن هذا القلق تعادله اللذة التي يستمدّها القارئ المتقف من إدراكه هذه التشابهات. وعندما يناقش أديسون الكتاب العاشر، يعلن أن ملتون طوال القصيدة "يشير إشارات ضمنية لا حصر لها إلى مواضع من الكتاب المقدس"^(٥٧). وفي عده الأخير عن القصيدة عندما ينظر للوراء إلى محاولاته "لإظهار كيف أن عبقرية الشاعر

Spectator, II (No.279, 19 January 1712). P.587 (٥٦)

Spectator, III (No. 333, 22 March 1712) p.234 (٥٧)

Spectator, III (No. 303, 16 February 1712). P.90 (٥٨)

Spectator, III (No. 339, 29 March 1712). P.255 (٥٩)

تتألق بالإبداع المواتى أو الإشارة الضمنية أو المحاكاة الحسيفة، وكيف أنه قلد هومر أو فرجيل أو حننهما، ورفع خيالاته من خلال توظيفه للعديد من الفقرات الشعرية فى الكتاب المقدس^(٦٠)، لا يمكنه إلا أن يضيف قائلاً، "كان بإمكانى أن أدرج أيضاً فقرات عديدة من عند تاسو حاكاهما مؤلفنا"^(٦١). وكان قد طمأن القارئ أنه حذف بالفعل "العديد من الأبيات والتعبيرات المحددة التى ترجمت عن الشاعر اليونانى" لأن ذلك كان "سيبدو مدققاً للغاية وتدخلاً تطفلياً زائفاً". يبدو أحياناً أنه يستمتع كثيراً بملاحظة "أوجه الشبه"^(٦٢) لدرجة أنه يمنع نفسه من ملاحظة المزيد. وبما أن الإشارات الضمنية إلى هومر وفرجيل والكتاب المقدس وتاسو يبدو أنها تتكاثر ويتردد صداها وتصبح كثيرة بدرجة تفوق الحصر، فإن أديسون يستيق ما يمكن أن نطلق عليه السمو الأكاديمى.

ربما يرغب أديسون فى أن يمنح ملتون قدراً من سلطة ومكانة النصوص التى تعتبر نماذج، إلا أن طريقة القراءة محل خطر هنا أيضاً. وبما أن ملتون يتم تصويره مراراً "بعينه على" الإلياذة أو خياله "يؤججه" هومر^(٦٣)، لا نرى الشاعر فحسب طالباً للسمو يسعى للتأثير فى خيال القارئ، بل نراه أيضاً قارئاً ناقداً بذاته: "لا يبدو أن شاعراً درس هومر أكثر منه"^(٦٤). وبالتالي، بينما يعلمنا أديسون كيف نستجيب لملتون بوصف ما يدور فى ذهن القارئ، يوحى لنا أيضاً بأن القارئ، حتى يفهم الفردوس المفقود، عليه أن ينظر إليها بجوار سلسلة من النصوص السابقة. ويبدأ أديسون العدد رقم ٢٩١ من مجلة سبكتاتور قائلاً: "آه لو كان بإمكانى أن أختار قرائى، الذين برأيهم أنتصب أو أسقط"، ثم يصف معرفة القارئ المثالى بالشعراء والنقاد القدامى والمحدثين^(٦٥). وطوال مقالاته عن الفردوس المفقود، يعلم أديسون قراءه ما يحتاجون أن يعرفوه لكي يقرأوا ملتون ونقد ملتون على السواء، ويقترح كيفية استخدام هذه المعرفة. وعندما يجسد أديسون هذه الطرق فى القراءة (الجانبين الفكرى والوجدانى من الفردوس المفقود)، يوحى بما يتم توقعه من تجربة القراءة. وبقيامه بذلك يوحى بما يتوقع من القراء والشعراء على السواء.

Spectator, III (No. 351, 12 April 1712). P.312 (٦٠)

Spectator, III (No. 297, 9 February 1712); III (No. 321, 8 March 1712).p.62 (٦١)

Spectator, III (No. 327, 15 March 1712). Pp.198-203 (٦٢)

Spectator, III (No. 357, 19 April 1712).p.331 (٦٣)

إن اهتمام أدیسون بالسمو واستثماره لملتون باعتباره قارئاً ومترجماً للروائع الكلاسیة يجعله يتجاوز الرؤية اللوکیة [نسبة إلى لوك] الضيقة للغة التي تكمن وراء نقده^(٦٤). وفي مقالته عن لغة ملتون، يقول (متبعاً أرسطو) بأن "لغة القصيدة الملحمية ينبغي أن تكون واضحة وسامية في آن". ويقول، لكي تكون هذه اللغة سامية، "يجب أن تخرج على الأشكال الشائعة والعبارات العادية في الكلام. فملكة التمييز judgment عند الشاعر تكتشف نفسها كثيراً في الابتعاد عن الطرق المسلوكة في التعبير". وهو يمتدح استعمال ملتون "للعبارات اللاتينية وكذلك اليونانية، وأحياناً العبرية، ويقول: "هناك طريقة أخرى لإعلاء قدر اللغة وطبعها بطابع شعري تتمثل في استعمال مصطلحات لغات أخرى"^(٦٥). وعلى الرغم من أنه يقر في مقالة لاحقة بأن لغة ملتون "محكمة الصنع للغاية في العادة، وأحياناً تبهمها الكلمات القديمة والتقديم والتأخير transpositions والمفردات الأجنبية"، فإنه يقول بأن "عواطف ملتون وأفكاره سامية على نحو مدهش للغاية، وسيكون مستحيلاً عليه أن يمثلها بكامل قوتها وجمالها بدون اللجوء إلى هذه المساعدات الأجنبية. فلغتنا عجزت أمامه وكانت غير مكافئة لعظمة النفس تلك التي زودته بمثل هذه التصورات الرائعة"^(٦٦).

يختلف أدیسون مع الاعتقاد القائل بأن الشعر يجب أن يكون لغة أجنبية تقوم على تمييز صارم ظاهرياً بين لغة الشعر ولغة النثر. ويظهر ذلك في أوائل أعماله: ففي كتابه ملاحظات حول أجزاء عديدة من إيطاليا *Remarks on Several Parts of Italy*، يناقش "الميزة" التي يمتاز بها الشعراء الإيطاليون "في اختلاف لغتهم الشعرية والنثرية" الذي يسمح لهم باستعمال كلمات "لا ترد في الكلام الشائع قط". وعلى العكس من ذلك، "يضطر [الشعراء] الإنجليز والفرنسيون الذين يستعملون دوماً نفس الكلمات في الشعر كما في الكلام العادي لأن يرفعوا قدر لغتهم بالاستعارات والصور المجازية"؛ ويقول مفسراً، لهذا السبب "استعمل ملتون مثل هذه التقديمات والتأخيرات المتكررة والعبارات اللاتينية والكلمات المهجورة والعبارات المبتذلة"^(٦٧). وينتهي كتابه مقالة عن قصائد فرجيل الزراعية *Essay on Virgil's*

(٦٤) Spectator, III (No. 396, 3 May 1712), p.392

(٦٥) ربما كان إليوت Eliot وبلوند Pound قد قرا ذلك عندما أدرجا في بعض قصائدهما عبارات من لغات أخرى لإثراء تجربتهما الشعرية وتقديم رؤية شعرية بديلة ذات طابع شعري متميز، وإن كان صعباً إلى حد ما عند القراءة (المترجم)

(٦٦) Spectator, III (No. 369, 3 May 1712), p.392

(٦٧) Spectator, III (No. 351, 12 April 1712), p.312

Georgics على فرجيل بعبارات تكاد تكون متطابقة؛ نظراً لاستعمال فرجيل لـ "الاستعارات والعبارات اليونانية والمواربة" ونظراً لعزمه على جعل عمله يظهر "في أبهى الحلل التي يمكن أن يمنحه الشعر إياها" بدلاً من ظهوره "بمظهر البساطة الطبيعية لموضوعه"^(٦٨).

إن لغة أديسون التصويرية هنا تعكس التقاليد البلاغى الطويل الذى يصور الشعر بأنه حلية وكسوة، وكذلك تقييم لوك الأحداث لهذه المصطلحات فى توصيته بالتمييز بين الكلمات والأشياء^(٦٩). ويفضل أديسون الشعر المرسل فى التراجيديا الإنجليزية وينصح الكاتب الذى يفضل الفكرة على اللغة بأن يكتب "حواره بلغة إنجليزية واضحة قبل أن يحوله إلى شعر مرسل" حتى يستطيع القارئ أن "يتدبر الفكرة المجردة لكل كلام فيها عند تجريدها من كل حلياتها التراجيدية". ويواصل كلامه شارحاً كلام لوك، ويقول: "بهذه الوسيلة يمكننا أن نصدر حكماً محايداً على الفكرة دون أن تفرض الكلمات نفسها علينا"^(٧٠). ويعرض أديسون امتحاناً مشابهاً فى مقالاته عن الإبداع: "لذلك فإن الطريقة الوحيدة لأن تمتحن عملاً إبداعياً تتمثل فى أن تترجمه إلى لغة أخرى، فإذا نجح فى الامتحان يمكنك أن تعلن أنه أصيل؛ أما إذا تلاشى فى هذه التجربة، يمكنك أن تتوصل إلى أنه كان مجرد تورية"^(٧١). فيرى أديسون أن ما يضيع فى الترجمة يجب حذفه.

فمن أحد الوجوه، يبدو أن أديسون لديه معيار مزدوج، فهو يسعى لأن يميز بين الكلمات والأشياء، اللغة والفكرة، الإبداع الزائف والإبداع الأصيل، وبذلك يريد أن يحمى كلاماً من الشعر والنثر بأن يحافظ على استقلالهما بعضهما عن بعض. وهو يدافع عن "اللغة الإنجليزية الواضحة" فى الكلام اليومى وكذلك فى المسرح، موحياً فى موضع ما بأن "بعض البشر يمكن تمييزهم - كأوصياء على لغتنا - لمنع أية كلمات ذات أصل أجنبى من أن تشير على ألسنتنا"^(٧٢). ومقالاته عن القصص الشعرية (التي تلى سلسلة مقالاته عن الإبداع) تنتهى على الكمال الجوهرى المتأصل لبساطة فكرتها" وتؤكد "الصورة البسيطة الواضحة للطبيعة

^(٦٨) Spectator, III (No. 291, 2 February 1712) p.35

^(٦٩) Hansen, 'Ornament and poetic style'

^(٧٠) Spectator, III (No. 285, 26 January 1712) p.10-12

^(٧١) Spectator, III (No. 297, 9 February 1712), PP.62-3

^(٧٢) Works, I.p.393

المجردة من الحيل والزخارف الفنية" (٧٣). كما يثنى على سافو^(٧٤) Sappho (التي يقدم شعرها مترجماً) لأن عندها "جمالاً أصيلاً طبيعياً بدون أية زخارف أجنبية أو مفتعلة" (٧٥). ومع ذلك، على الرغم من أن أديسون يقرن ملتون ببساطة القدماء الطبيعية، فإن إصراره على لغة ملتون الأدبية وعلى السمو العظيم جداً - لدرجة أن اللغة الإنجليزية لا يمكن أن تصل إليه - يمنح اللغة التصويرية في النهاية معنى وقوة. فأفكار ملتون السامية لا يمكن تجريدها من تعبيرها الاستعارى؛ ففي الواقع لا يكمن السمو فيما هو واضح، بل في نفس التعبيرات التصويرية والمجازية التي يمكن أيضاً أن تكون مبهمة. (إن تقنين بيرك للسمو سيقرنه فيما بعد بالإبهام ويضعه مواجهها للوضوح).

وبالتالي على الرغم من أن أديسون يحافظ على مقولة لوك، فإنه في مجال الشعر على الأقل لا يشارك لوك ترتيبه في اللغة التصويرية. ويقول بأن "هومر أو فرجيل أو ملتون - طالما أن لغة قصائدهم مفهومة - سيمتعون القارئ ذا الحس المشترك البسيط" (٧٦)؛ ومن المفارقات أن كلاً من قصيدة ملتون ومقالات أديسون النقدية سيبنيان أساساً لشعر سيتحدث بلغة الحياة اليومية دون صور سابقة، شعر سيتجسد مع نهاية القرن في تمهيد كتاب المواويل الغنائية وقصائده. ولكن على الرغم من اعتقاد أديسون أن الناقد يجب أن يعرف كيف يميز اللغة عن الأفكار والكلمات عن الأشياء فإن إيمانه بالشعر كلغة أجنبية يجعله يقدر ملتون نظراً لاستعاراته. وكما يقول في مقالاته عن الذوق في جيشان آخر للتصوير Figuration، "هناك فرق كبير بين فهم فكرة متدثرة بلغة شيشرون وفكرة مؤلف عادي كالفرق بين رؤية شيء على ضوء شمعة رفيعة ورؤيته على ضوء الشمس" (٧٧). إن رداء التصوير هو بالضبط الذي يقدم الضوء الذي نرى عليه الأشياء. ويبدو أن قوة الشعر - خاصة في تجسيدها للسمو - تترك أشياء وراءها. يقول أديسون في مقالة مبكرة إننا نتلقى

Works, I (٧٣)

(٧٤) سافو شاعرة يونانية عاشت في القرن السابع قبل الميلاد، وكانت مشهورة جداً لدرجة أن أفلاطون وصفها بعد قرنين من وفاتها بأنها ربة الشعر العاشرة (ومن المعروف أن ربات الشعر تسع ربات في الأساطير اليونانية). وكتبت سافو تسعة كتب من القصائد الغنائية odes وعدداً من قصائد الزواج epithalamia وقصائد الرثاء والتراثيم، ولكن لم تصل إلينا إلا شذرات من هذه الأعمال. وتتميز قصائدها بجمال اللغة وبساطة الشكل وقوة العاطفة؛ وقد أثر شعرها في العديد من الشعراء اليونان خاصة ثيوكريتوس (المترجم)

Locke, An Essay concerning Human Understanding, II p.146 (٧٥)

Spectator, I (No. 39, 14 April 1711).p.165 (٧٦)

Spectator, I (No. 61, 10 May 1711) p.263 (٧٧)

[في قصائد فرجيل الزراعية] أفكاراً أكثر قوة وحيوية للأشياء من كلماته، مما بإمكاننا أن نلتقها من الأشياء ذاتها؛ ونجد خيالنا أكثر تأثراً بأوصافه من تأثره برؤية ما يصفه^(٧٨). وسيتوسع أديسون في هذه النظرة الناقبة في سلسلة مقالاته عن مباحث الخيال: "الكلمات - عند حسن اختيارها - تمتلك قوة هائلة للغاية لدرجة أن الوصف يعطينا في العادة أفكاراً أكثر حيوية من منظر الأشياء ذاتها"^(٧٩). إن اهتمام أديسون بقوة لغة ملتون، خاصة عندما تطرق لغات أجنبية وتصويرية لكي تؤثر في الخيال، هو جزء من جهوده للاهتمام بما هو غامض وصعب في القصيدة؛ ولأنه يفسر القصيدة للقراء، فإنه يريد أن يمرنهم على قراءة ملتون، خاصة القراء الجهلاء الذين شكلوا ذوقهم وفقاً للتشبيهات الغريبة الطريفة التي يستعملها الشعراء المحدثون^(٨٠).

يبدو أن مفهوم أديسون عن السمو مستلهم من أوصاف شافيتسبري في كتابه الأخلاقيون، ففي هذا الكتاب تنحصر تجربة السمو أساساً في مجال الطبيعة، على الرغم من أن هذه التجربة ذاتها موضوعة في مجال التجربة الجمالية^(٨١). (من نافذة القول إن شافيتسبري نقل السمو من مجال البلاغة إلى مجال علم الجمال). لكن على الرغم من أن شافيتسبري يستثمر التجربة الجمالية، فإنه يؤكد على خلق العمل الفني، وليس تلقيه، ويصب فكرته للحس الجمالي في رؤية أفلاطونية وتأليهية طبيعية deistic في آن، وهي رؤية ترى الطبيعة والجمال في إطار "صور" forms، "الصور التي تشكل"، وتلك الدرجة الثالثة من الجمال، التي لا تشكل ما نسميها الصور المحضة فحسب، بل وكذلك الصور التي تشكل^(٨٢) (المجلد الثاني). وهو لا يهتم بعلم الجمال النفسي أو التجريبي الذي سيطوره أديسون، بل ربما يكون معادياً له. وعلى الرغم من نصيحة شافيتسبري للمؤلفين، فهو لا يشغل نفسه بنوع النقد التطبيقي الذي شغل أديسون نفسه به، على الرغم من أن ناقداً واحداً على الأقل رأى في تفسيره الموجز لمسرحية هاملت في كتابه مناجاة أو نصيحة لمؤلف قراءة مبتكرة للمسرحية باعتبارها حديثاً منفرداً مستبطناً^(٨٣) introspective monologue.

Spectator, II (No. 165, 8 September 1711), PP.149-50 (٧٨)

Spectator, I (No. 70, 21 May 1711); I (No. 85, 7 June 1711).p.297 (٧٩)

Spectator, II (No. 223, 15 November 1711).p.367 (٨٠)

Spectator. I (No. 70, 21 May 1711).p.297 (٨١)

Spectator, III (No. 409, 19 June 1712).p.528 (٨٢)

ولكن نصيحة شافتسبري تشمل افتراضات عن تصميم العمل الفني وبالتالي عن الطريقة التي تجب بها مشاهدة العمل الفني أو قراءته. ويسرى ذلك بوجه خاص على كتابته عن فن التصوير التي تشمل قراءات دقيقة تفصيلية للوحات افتراضية. ومقالته المؤثرة فكرة المسودة التاريخية أو اللوح المنقوش بحكم هرقل (التي نشرت بالفرنسية في عام ١٧١٢ وبالإنجليزية في عام ١٧١٣) مكتوبة في شكل نصيحة لفنان يشرع في تصوير المشهد الرمزي لاختيار هرقل بين السعادة والرذيلة. وبالإضافة إلى المناقشات الثرية لضرورة لوحة موحدة ("عمل وحيد، تحصره نظرة واحدة، وبشكل وفقاً لفهم أو معنى أو قصد وحيد")^(٨٣)، يقدم شافتسبري نموذجاً لكل من التصميم الفني الواعي والتحليل الدقيق الذي يفترض عملاً فنياً لكل تفصيل من تفاصيله مغزى ومعنى. وتوجد في المواد غير المنشورة من كتابه طباع راسخة ترجمة أيضاً لـ "صورة سيبيز Cebes، تلميذ سقراط" يناقش فيها المتحاورون الذين يواجهون رسومات رمزية غامضة، "معنى هذه الخرافات وتفسيرها" نقاشاً مطولاً^(٨٤).

ربما نجد أوضح نموذج للقراءة النقدية التي يقدمها شافتسبري في دفاعه عن النقد في كتابه تأملات متنوعة. كنا قد رأينا أن شافتسبري يلعب في المجلد الثالث من كتابه مميزات البشر دور "الناقد أو المفسر" (المجلد الثاني) لنفسه؛ "بعد أن أكد نموذج مؤلفنا استعمال النقد في كل الأعمال الفصيحة البليغة"، ينتقل مؤلف تأملات متنوعة إلى "ممارسة هذا الفن على مؤلفنا ذاته، ويفحصه وفقاً لقواعده الخاصة" (المجلد الثاني). والثالث الأخير من الكتاب - الذي يتخذ عنوان تأملات متنوعة في الأطروحات السابقة وموضوعات نقدية أخرى - مكرس لتفسير نفسه وتعريفه، حيث يُخضع نفسه للنقد ويدافع عن الأطروحات السابقة أمام النقد في نفس الوقت. فبالإضافة إلى تطوير شافتسبري لحججه السابقة وفحص موضوعه النقدي في صورة أسلوب حديث النفس الجدلي، يختم دفاعه العام عن النقد ودفاعه الخاص عن عمله بدفاع عن القراءة النقدية.

يتمثل سياق هذه الخاتمة ومناسبتها في الدفاع عن التأملات الخلاقية في الدين في الأطروحات السابقة، خاصة تمييز وجهة نظر ارتيالية. ويصر الراوى على "الحرية النقدية" ويتقصد "شكل وأسلوب مؤلف المحاورات" وشخصية المرتاب لكي يقدم "دفاعاً منفتحاً حرّاً لا عن حرية التفكير فحسب بل وكذلك عن حرية الاعتقاد والحديث في أمور الدين والإيمان"

(المجلد الثاني). ولكن في هذا السياق يركز المرتاب على "تقد الكتابات الدينية" والفكرة القائلة بأنها يمكن أن تؤسس حقيقة مطلقة. ويؤكد أن هناك فقرات لا حصر لها تشمل (من غير شك) أسراراً عظمى، إلا أنها مدثرة بالغيوم أو مستترة في الظلال للغاية، أو تضاعفها التعبيرات أيما مضاعفة أو تغطيها القصص الرمزية وأردية البلاغة للغاية... لدرجة أنها قد تبدو أنها تركت كاختبار لمثابرتنا؛ ويواصل كلامه قائلاً: "لأنه عندما توجد في تفسيرات هذه الكتابات شروح عديدة جداً، ومعاني وتأويلات كثيرة للغاية، والعديد من الكتب في كل العصور، وكلها مثل وجوه البشر لا يشبه أحدها الآخر تمام التشابه: إما ألا يكون هذا الاختلاف خطأ على الإطلاق أو إن كان خطأ فهو خطأ مبرر".

ومحل الخلاف هنا يتجاوز مشكلة تأسيس نص معتمد أو "صادق تماماً"؛ فتتمثل المشكلة في غياب أية علامة محددة لتحديد ما إذا كان من الواجب اتخاذ معنى هذه الفقرات مأخذاً حرفياً أم مجازياً. ولا يوجد شيء في طبيعة الشيء يحدد الدلالة أو المعنى... ويتطلب ذلك على نحو غير معقول أن ما هو غامض بذاته يجب أن يفهم بمعناه وقصده الأولى، تكفيراً لخطيئة أو لعنة.

لا يمكن أن يكون هناك نص معتمد يملئ الإيمان أو العقيدة؛ لأن المعنى المطلق للنص لا يمكن تحديده. ويتضح أن المرتاب يستعير حجته من حجة الأسقف تايلور Bishop Taylor حول "حرية النقد" في كتاب *عن حرية التنبؤ* *On the Liberty of Prophecy*. وفي هامش طويل يدرج شافيتسبري إصرار تايلور على أنه بما أن هناك في الكتابات المقدسة "العديد من النسخ ذات التنويعات التي لا حصر لها في القراءة" التي يمكن أن يتغير معناها بـ "قوسين، حرف، نبرة"، وبما أن بعض الفقرات ذات معاني حرفية متباينة، والعديد منها له معنى روحاني وصوفي ومجازي؛ وبما أن هناك العديد من المجازات والمجازات المرسلة والمفارقات والمبالغات ولياقات اللغة وعدم لياقاتها... يكاد يكون مستحيلاً أن نعرف التأويل الملائم" (المجلد الثاني) (٨٥).

على الرغم من أن حظ حجج شافيتسبري لحرية التفكير وحرية التعبير والتسامح الديني مرتفع على نحو واضح على الصعيدين السياسي والشخصي ويمكن أن يبرر في حد ذاته اختتام كتابه بميزات البشر بهذه النهاية الارتياحية، فإن ذلك يفسر ختم شافيتسبري المجلد الأخير بدفاع عن "حرية النقد". وطوال كتابه تأملات متنوعة، كما في مناجاة أو نصيحة

لمؤلف، جادل شافتسبري في سبيل نقد نشط لم يقم بالتقييم فحسب بل وإنه سيقوم أيضا بالتأويل. يستوحى شافتسبري تقليداً طويلاً في تفسير الكتاب المقدس (أحياء المذهب البيوريتاني في قراءة النصوص المقدسة والعالم قراءة مجازية ورمزية)، وتسرى حججه التي تهاجم الأصولية الحرفية على الكتابات الدنيوية أيضاً. وفي عالم كتاب مميزات البشر - الذي "يدور [فيه] كل شيء حول طبيعة الشخصية/ الحروف" ^(٨٦) character، حيث تشير كلمة characters إلى العلامات المطبوعة أو حروف الكتابة، والذات والدور المشخص في أن - يعتمد كل شيء على القراءة النقدية والتأويل النقدي. والمرتاب عند شافتسبري يذهب إلى أكثر من مجرد أن الدين الذي يقوم على النصوص - "يعتمد على الحروف والكتابة المقدسة" (المجلد الثاني) - لابد أن يقبل القراءات البديلة والتأويلات المتعددة. وعلى الرغم من أنه يصر على "إيمانه ومعتقد القويم"، فإنه يقترح رؤية للعالم تستلزم فيها صعوبة معرفة التفسير المناسب "حرية الفحص والبحث" (المجلد الثاني).

بمعنى آخر، إذا سلمنا بالأسرار المتتثرة بالغيوم أو المستترة في الظلال التي تغطيها القصص الرمزية وأردية البلاغة، والتي يتم تفسيرها بالعديد من المعاني والتأويلات والكتب التي مثل وجوه البشر لا يشبه بعضها بعضاً تمام التشابه، فإن القراءة والقراء لازم. وعندما يدافع شافتسبري عن "حرية القراءة"، يقاطع نفسه لكي يقول مفسراً: "أي [حرية] الفحص والتأويل والملاحظة والفهم" (المجلد الثاني). "الفحص" examine هو المصطلح الذي استعمله للتحليل الدقيق المرتاب الواعي بذاته، و"الملاحظة" remark تستحضر المعاني الأساسية للتمييز والتدوين والإدراك، حيث تتطلب منا أن نميز من جديد بمعرفة واستيعاب. ولكن "التأويل" construe يجمع بين معانٍ حاسمة عديدة وقراءات وأنواع قراءة بما فيها: دمج الكلمات أو أجزاء الكلام بطريقة نحوية؛ تتبع بناء الجملة بغية إظهار معناها؛ ترجمة فقرة كلمة بكلمة أو ترجمة شفهية؛ إعطاء دلالة أو معنى - تفسير، توضيح، أو تأويل؛ الاستنتاج من خلال التأويل والحكم من خلال الاستنباط والإبلاغ من خلال الشرح، وحتى التأويل الخاطئ أو إساءة الفهم. وهذا هو معنى القراءة عند شافتسبري، وهذا ما يطالب به للقراء ويطلبه منهم.

في هذا السياق، يمكننا أن نتبين أن هجوم شافتسبري على المؤلفين الذين يتملقون القراء ويغازلونهم يقوم فعلاً على حجة خاصة بالتفوق المتأصل للقارئ. يتباهى شافتسبري

بـ"المغازلة الهينة التي غازلته بها"، ويؤكد "امتياز القارئ على المؤلف"، ويصر على أنه خصص له "اليد العليا وموضع الشرف" (المجلد الثاني). وعندما يلاحظ أن سقراط ويسوع لم يكونا مؤلفين، ويعلن أن كون المرء مؤلفاً يعني في حد ذاته أنه "من الدرجة الثانية من البشر" فقط، يعيد تعريف العلاقة المتقلبة المتغيرة المتشكلة بين المؤلف والقارئ ليؤكد من جديد مكانة القارئ: القارئ الذي "يتنازل على نحو غير مستحق عن مكانة الشرف ويخضع ذوقه أو رأيه لمؤلف ... لا يخون نفسه فحسب بل يخون أيضاً القضية العامة للمؤلف والقارئ" (المجلد الثاني) ^(٨٧). يمكن أن يقوم الناقد بدور المفسر للناس ويحاول أن يشكل الذوق العام، ولكن شافيتسبري يحذر قارئه ألا يخاف من "العرض المائل في منحه حريته، وجعله حكم على نفسه؛ ويعلن عن عزمه على أن "أربى الاستعداد النفسى البارع للناقد المعقول عند قرأني وأنتشلهم من حالة الكسل أو الفزع، أو الهوان الزائد أو الاستسلام التي يظل فيها عامتهم"، أن يدعو قارئه "لأن ينقد بأمانة"، أن يمنح قارئه "مراقباً حاد البصر لمؤلفه" (المجلد الثاني). لا بد من أن يلعب القارئ أيضاً دور الناقد ويقبل حرية القراءة النقدية. وفي النهاية، يكف شافيتسبري - الذي يؤمن بالصور التي يمكنه أن يبصرها ولا يبصرها على السواء - عن الارتياح، إلا أنه، مثل أديسون، يدعو القارئ لأن يكون مشاهداً: أن يقرأ بعين في غاية الحدة. وعلماً كل من شافيتسبري وأديسون كيفية القراءة. وعندما ننظر إلى مشروعاتهما ومناهجهما النقدية معاً، يمكننا أن نتبين أن كلا من شافيتسبري وأديسون يعلمنا كيف نقرأ عمل الآخر وكذلك عمله هو.

(٨٧) Brett, *The Third Earl of Shaftesbury* p.146

(ب)

تطور علم الجمال من بومجارتن إلى همبولت

هانس راييس

تواصل الحديث عن علم الجمال منذ عهد اليونان القدامى على الأقل؛ ولكن فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر تحولت الكتابات حول علم الجمال تحولاً حاسماً فى ألمانيا، حيث سعى المفكرون الألمان - سعا وحدهم - لتأسيس علم الجمال باعتباره مجالاً معرفياً مستقلاً. لذلك يتناول الوصف التالى - بالضرورة وأساساً - أعمالهم والنتائج المترتبة على صعود هذا المجال المعرفى الجديد.

إن مصطلح "الجمالى" aesthetic ذاته نحتة ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten فى عام ١٧٣٥، عندما أدخل هذه الكلمة قرب نهاية أطروحته للماجستير بعنوان تأملات فلسفية خاصة ببعض أحوال الشعر^(١) *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* وبعد ذلك بخمسة عشر عاماً، طرح - فى كتاب مهم بعنوان علم الجمال *Aesthetica* (١٧٥٠ : ١٧٥٨) - قضية تأسيس علم فلسفى جديد. وكان بومجارتن يكتب باللغة اللاتينية، بل بلغة لاتينية صعبة فى ذلك الوقت، لكنه كان يحاضر عن الموضوع منذ عام ١٧٤١، وكان معظم أفكاره الرئيسية - وليست كلها - قد روج له، قبل نشر كتاب علم الجمال (وأساء تمثيله) تلميذه جورج فريدريش ماير Georg Friedrich Meier فى كتابه أسس كل الفنون الجميلة والعلوم *Anfangsgründe aller schönen künste und wissenschaften* (١٧٤٨ - ١٧٥٠)، وهو أطروحة حظيت بشهرة كبيرة منذ أن كتبت بالألمانية. ونتيجة لذلك لم يتم تقدير إنجاز بومجارتن تقديراً كاملاً لفترة طويلة جداً. ولكنه لم يخلق مجرد مصطلح جديد، بل خطى خطوة جذرية. فى الواقع، ربما لم يكن مقدراً لمصطلح علم الجمال aesthetics أن يصير جزءاً من مفرداتنا الشائعة لولا أنه عرف فى الوقت ذاته مجالاً جديداً ومنفصلاً من مجالات البحث الفلسفى. ويمثل ذلك خروجاً حاسماً على الممارسة السابقة. وعلى الرغم من أن بومجارتن يدين للشعرية والبلاغة التقليديين وكذلك للعقلانية - فقد كان من أتباع لايبنتس Leibniz وكريستيان فولف Christian Wolff - فإن منهجه فى قضية التحقق من المكانة الفلسفية للفنون منهج أصيل إلى حد كبير. فيرى أن الأحكام الجمالية أحكام مستقلة ذاتياً،

Cf. Baumgarten, *Meditationes*, §§ CXVIf., ed. Aschenbrenner and Holther. Pp.39f (١)

مستقلة عن الفكر الأخلاقي والميتافيزيقي واللاهوتي. في الحقيقة، على الرغم من أن وصفه منهجي، فهو يبدو أحياناً لا يتتبع منهجه الأصل تتبعاً متسقاً. وأحياناً يكتب كما لو كان لا يدرك جدة فكره تمام الإدراك.

ويقيم بومجارتن بتحرير علم الجمال من القيود التي يفرضها عليه اللاهوت، أظهر نفسه نصيراً حقيقياً لعصر التنوير، إذ إنه طبع الموضوع بطابع دنيوى بنجاح. ربما لم يكن واعياً بأنه يفعل ذلك، حيث إنه كان مسيحياً تقياً، لكنه تشرب أيضاً العقلانية ودفعه البحث الفلسفى للأمام بشدة نحو طرق تفكير جديدة. ولا ينصب اهتمامه على الأشياء ذاتها - أى الأعمال الفنية، سواء أكانت أعمال أدب أم فنون جميلة أم موسيقى، أو لهذا السبب على العملية الإبداعية - بل ينصب على طريقة إدراكها. وكما يقول بإيجاز فى كتابه علم الجمال، "ينصب اهتمام علم الجمال على كمال المعرفة الحسية فى حد ذاتها، أى بالجمال"^(٢). لذلك لا يمكن أن يكون هناك كمال بدون المعرفة cognition. ولكن إدراك الأعمال الفنية الإدراك الملائم هو فى الأساس فعل حدسى intuitive act، بالرغم من عدم استبعاد القدرة الذهنية intellect والملكة العقلية^(٣) reason بأى حال من الأحوال. فذلك طريقة للنظر إلى العالم تختلف عن طريقة التفكير العلمى. ويسمى بومجارتن المعرفة الحدسية أو الحسية طبقة دنيا lower order، أى معرفة أدنى بالمقارنة بالمعرفة المنطقية أو العقلانية rational أو الذهنية intellectual؛ ولكن لا ينبغي علينا أن نضللنا كلمة "أدنى"، فهى لا تعنى أقل أهمية من، بل تعكس مجرد مصطلح مستمد من لايبنتس وفولف للذين ميزا بين المعرفة المنطقية والرياضية من جهة، والمعرفة الحسية من الجهة الأخرى. ولكن كلا النمطين من المعرفة ليس فى حالة صراع بالضرورة. فالمعرفة الحسية مماثلة analogous للعقل reason، ويستعمل بومجارتن مصطلح "قن تماثل العقل" the art of the analogy of reason استعمالاً ملائماً لتعريف طبيعتها. ومع ذلك فهى مختلفة اختلافاً كبيراً، فبينما يسعى المنطق

Baumgarten, Aesthetica. P.6 (٢)

(٣) أثرت أن أترجم كلمة intellect بالقدرة الذهنية لأنها تعنى القدرة على الفهم والتفكير والاستدلال، والذهن فى العربية هو التفكير والعقل، ويطلق أيضاً على التفكير وقوانينه أو مجرد الاستعداد للإدراك. وترجمت كلمة Reason بالملكة العقلية لأنها تعنى ملكة النقاش والاستنتاج والحكم العقلانى، والعقل فى العربية ما يكون به التفكير والاستدلال وتركيب التصورات والتصديقات. أى يمكننا أن نشبه القدرة الذهنية بالإطار العام والمبادئ الكلية، والملكة العقلية بتطبيق هذه المبادئ وممارستها، كالعلاقة بين اللغة langue والكلام parole عند سوسير أو الكفاءة competence والأداء performance عند تشومسكى (المترجم).

والرياضيات والعلم لتحقيق الوضوح والجلء، يتناول علم جمال الظواهر غير القابلة للتعريف فى النهاية. ولكن المعرفة الحسية لا تقتصر على الأحاسيس، بل هى ذات طابع ذهنى أيضاً. فهى فن وعلم فى أن، أو بالأحرى هى فن رُفِع إلى مصاف العلم.

ولكن كلا النوعين من المعرفة، كل من المنطق وعلم الجمال، يهتم بالحقيقة. ولا يمكن التحقق من الحقيقة الكلية مطلقاً، وكل نوع ينقل جزءاً من الحقيقة فقط، (فإنه وحده هو الذى يعرف الحقيقة الكلية). وبما أن الأحكام الجمالية مستقلة عن الأحكام المنطقية أو الأخلاقية وليست معتمدة على معايير تنتمى لهذين المجالين، فإن الأخطاء المنطقية أو العيوب الأخلاقية لا يمكنها تشويه الإدراك الجمالى، على الرغم من أن المنطق وعلم الأخلاق سيتفقدان مع علم الجمال فى العادة بالطبع. بالمثل، لا يجب أن تتناقض "الحقيقة الجمالية" أو "العلم جمالية aestheticological"^(٤) مع الإدراكات العامة للحقيقة، فإنه بإمكانها أن تتجاهل فى أمان تلك التقريرات assertions التى تقوم على العقل فقط. ولا يتمثل اهتمام علم الجمال فى اكتشاف أو تعريف المبادئ أو القوانين العامة أو الكلية بل فى مساعدتنا فى خلق أو تصور الشئ المفرد أو العملية المفردة. وطبيعته مزدوجة العاطفة ambivalent إلى حد ما، ذلك لأنه سيحتفظ دوماً ببعض السمات المميزة للفن، مهما صار علمياً؛ لأن بومجارتن يسعى لأن يقدم إرشاداً للكاتب أو الفنان الذى يرغب فى أن يبدع أعمالاً فى الأدب أو الموسيقى أو الفن، وكذلك لأولئك الذين يرغبون فى مجرد تقدير هذه الأعمال. ويرى أن النشاط الجمالى الإبداعى يتطلب استعداداً طبيعياً مناسباً وحساسية شديدة وخيالاً وبصيرة وموهبة شعرية وذاكرة وإحساساً بالذوق الرفيع تؤهل لابتكار التعبيرات اللغوية والقدرة على التعبير عن التمثيلات^(٥) representations والمعرفة الفكرية والفهم النظرى، والميل إلى الفنون والمران المستمر، وفوق كل ذلك "مزاج جمالى فطرى"^(٦) وهذه السمات ضرورية لتوليد الفنان (أو دارس الجمال) المبدع حقاً، أى الفنان الناجح^(٧) felix aestheticus.

(٤) p.1 المصدر نفسه.

(٥) التمثل هو مثل الصور الذهنية المختلفة فى عالم الوعى، كما يقول مراد وهبة، ويقصد به هنا قدرة الإنسان على التعبير عن الصور الذهنية المختلفة الماثلة فى وعيه، ونقلها من حالتها المجردة إلى حالة مجمدة فى الكتابة. (المترجم)

(٦) pp.269f المصدر نفسه.

(٧) p.18 المصدر نفسه.

يميز بومجارتن، مثل لايبنتس وفولف، بين تلك الانطباعات أو الأفكار الواضحة والمميزة وبالتالي تنتمي لمجال الرياضيات أو العلم أو المنطق، وتلك الانطباعات التي تكون غامضة أو غير مميزة وتنتمي لمجال الحواس. وإذا كانت غير مميزة يمكن أن تكون واضحة رغمًا عن ذلك، ولكن نظرًا لأنها غير مميزة ستبدو مختلطة confused، ويعني ذلك، على حد قول بومجارتن، أنه لا يمكن توضيح خصائصها بتفصيل مميز. وفي مجال علم الجمال يعد الاختلاط تلاقيًا. وليس ذلك مصدر الخطأ، بل شرطًا سابقًا لازمًا للحقيقة. "طريق الحقيقة يؤدي من الليل، عبر الفجر، إلى الظهر"^(٨)، فالاختلاط التي لا يمكن توضيحها تقع خارج مجال علم الجمال. ويفرق بومجارتن أيضًا بين الوضوح المكثف intensive والوضوح الموسع extensive. فالوضوح المكثف ينتمي لمجال الرياضيات والمنطق، في حين أن الوضوح الموسع ينتمي لمجال علم الجمال. ويركز الوضوح المكثف على التجريدات العامة والمميزة، أما الوضوح الموسع فيتناول الأشياء المفترضة التي يحدد حجمها ووفرتهامدى فريدتها الخاصة. وبما أن بومجارتن يركز الانتباه على طريقة المعرفة، فإن الإدراك هو ما يهم في مجال علم الجمال. ومصطلح علم الجمال Aesthetics مشتق على نحو ملائم من الكلمات اليونانية aisthanesthai (يدرك)، و aisthéton (محط إدراك [الحواس]) و aisthetikos (مدرك)^(٩). ولكن علم الجمال أكبر من الإدراك، فهو يسعى أيضًا لأن يحدث أو يبصر نظامًا للمعرفة الحسية.

بما أن الجمال لا يكمن في الشيء المبتدع أو الذي يتم الإحساس به، بل في فعل المعرفة الذهني، فإن موضع المعرفة ذاته ليس في حاجة لأن يكون "جميلًا" بالمعنى التقليدي للكلمة (أو لأن يناسب خلق الجمال أو إبطاره، إذا شئنا الدقة)، بل يمكن أن يكون "قبيحًا" أيضًا. وكون علم الجمال، بخلاف العلم، لا يتناول تجريدات، بل يتناول الفردية، ليس عيبًا، ذلك لأن التجريد لا يتضمن اكتساب التميز فحسب، بل يتضمن أيضًا فقدان الدلالة الفردية. كلما ازدادت الفردية، ازدادت قيمة أو حقيقة العمل الفردي الذي يتم إبداعه أو الشعور به. والفردية تولد الكمال الذي يتطلب النظام، وبالتالي وحدة الفكرة. لذلك يقوم الجمال على وحدة

(٨) p.11 المصدر نفسه.

(٩) p.3 المصدر نفسه.

الفكرة أو تتاعمها^(١٠). ويؤكد بومجارتن أن إدراك أو معرفة هذه الوحدة هو الظاهرة الجمالية ذاتها. وبما أننا لا يمكننا أن نتصور ما تتم الدلالة عليه دون العلامات، فيجب تنظيم العلامات أو وسائل التعبير تنظيمًا متناغمًا. وينبغي أن يعكس هذا النظام الإجماع، أى وحدة أو تتاعم العناصر الفردية، ذلك لأن كمال المعرفة الحسية أو الجمال يكمن في إدراكنا لتتاعم العناصر الفردية المختلفة التي يعددها بومجارتن. وهذه العناصر هي الخصوبة ubertas والكبر magnitudo والحقيقة veritas والوضوح claritas واليقين certitudo والحركة الحيوية أو الملكة الحيوية للمعرفة^(١١) vita cognitionis. علاوة على ذلك، يجب علينا أن ندرك "رشاقة الشيء"^(١٢). فإذا تم إضفاء التتاعم على هذه السمات، فسوف تمنحنا جمال المعرفة الحسية الذي نستقي منه متعة الوفرة copia والنبل nobilitas والنور^(١٣) lux. ولا يمكن تحقيق كل ذلك دون النظام الذي لا يمكن بدوره أن ينشأ دون الانتقاء أو التكتيف. فلا بد من إدراك الوحدة داخل التنوع.

عندما ترك بومجارتن منصبه الجامعي في هاله Halle ليشغل منصباً مهماً في مدينة فرانكفورت على نهر الأودر^(١٤) حل محله تلميذه ماير الذي لا يبدو عليه - على الرغم من أنه عبّر عن العديد من آراء بومجارتن - أنه استوعب المغزى الأساسي لحجة أستاذه استيعاباً كاملاً، أى أن فعل المعرفة وحده هو الذي يخلق الكمال وبالتالي يكون التجربة الجمالية؛ فبالرغم من أن ماير، مثل بومجارتن، يتحدث عن علم الجمال باعتباره معرفة الفكر الحسي، فإنه يصير أيضاً على أن الجمال يكمن في الشيء المدرك. فهو يرى الجمال شيئاً

(١٠) Meditationes, § CXVI p.39

(١١) Baumgarten, Aesthetic a p.7

(١٢) p.9 المصدر نفسه

(١٣) p.9 المصدر نفسه

(١٤) مدينة فرانكفورت على نهر الأودر Frankfurt an der Oder مدينة في شرق ألمانيا على الحدود البولندية، وهي مدينة إدارية وصناعية استمدت اسمها من كونها تطل على نهر الأودر وعدد سكانها ٨٥٣٦٠ نسمة وفقاً لإحصاء ١٩٩١. وهي تختلف عن مدينة فرانكفورت المشهورة التي تسمى فرانكفورت على نهر الماين Frankfurt am Main وهي مدينة في وسط ألمانيا تطل على نهر الماين وكانت مستوطنة رومانية في القرن الأول الميلادي ومدينة إمبراطورية حرة (١٣٧٢-١٨٠٦) ومقر التجمع الفيدرالي (١٨١٥-١٨٦٦) وصارت فيها جامعة باسمها بداية من عام ١٩١٤ وعدد سكانها ٦٥٢٤١٢ وفقاً لإحصاء ١٩٩٥ (المترجم).

يمكننا أن ندركه بمعنى الملاحظة أو الاكتشاف، وليس شيئاً نوجده من خلال فعل الإدراك. وقائمة ماير للسمات العديدة التي تؤهل الأشياء لأن تطلق عليها صفة الجمال لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن قائمة بومجارتن. لكنه يعتقد أيضاً أن الأشياء العاجزة عجزاً أصيلاً عن أن تنقل الجمال يجب استبعادها من مجال علم الجمال، فهي تقع تحت "الأفق الجمالي" (Aesthetic Horizon). وبالتالي يجرّد نظرية بومجارتن من دعائمها الأساسية.

علاوة على أن اهتمام ماير اهتمام نفعى، فهو يرى أن علم الجمال ليس مجالاً معرفياً مستقلاً حقاً، بل يجب تسويغه على أسس نفعية؛ ذلك لأن غرضه يتمثل في تدعيم الفضيلة وإحداث التهذيب الأخلاقي والنفسي؛ علاوة على أنه، من خلال تطبيقه على الخطاب العلمي، يوصل اكتشافات العلم بطريقة أكثر قوة، كما أنه يرقى الذوق. وهكذا لم يعد ماير يفصل علم الجمال فصلاً صارماً عن أشكال الفكر الأخرى، بما فيها علم الأخلاق.

إن تصور بومجارتن للفنان الناجح *felix aestheticus* يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكانة الجديدة الممنوحة للفنان العبقرى في فكر القرن الثامن عشر. فبخلاف فكر عصر النهضة، لم يعد متوقعاً من رجل البلاط *cortegiano* أو الإنسان العام *uomo universale* أن يحتل قمة الإنجاز البشرى فلقد تم منح هذه المكانة للفنان *homme de lettres* أو الفيلسوف، وخاصة للعبقرى. وقد نشأ تصور جديد للعبقرية يرجع إلى الإلهام الخارق للطبيعة أو الإلهي الذي خص به الشاعر في العصور القديمة، إلا أنه تم تحويله تحويراً خاصاً في عصر يتزايد طابعه الدنيوي باستمرار، فهو يعبر عن انقلاب على الشعرية السائدة، والمذهب الكلاسي والإيمان المتمزمت بالقواعد. وفي إنجلترا، تم النظر إلى شكسبير في البداية على أنه استثناء لهذا المذهب، ثم باعتباره نموذجاً للمكانة الخاصة الممنوحة للعبقرية. وقد انعكست هذه الرؤية وتطورت في ألمانيا على يد ليسنغ وخاصة على يد هيردر وكتاب مدرسة العاصفة والقصف *Sturm und Drang* في سبعينات القرن الثامن عشر، بمن فيهم الشباب جوتّه. وأخيراً دافع كانت عن دور العبقرية في علم الجمال بحجة فلسفية صارمة. وفي فرنسا، نجح ديدرو - الذي استوعب اقتراحات أدلى بها الأب ديبو في أوائل القرن - في دمج مفهوم الفيلسوف والفنان من جانب والعبقرى الفنان من الجانب الآخر وحظى تصوره باعتراف واسع النطاق.

يعتقد ديدرو أن الجمال ينبع من الجمع بين الأخلاق والحقيقة الذي يعتبره يرتبط ارتباطاً وثيقاً لمحاكاة الطبيعة؛ ويرى أن الطبيعة لا تفعل شيئاً خطأ قط^(١٦). ويحتاج الفنان إلى أن يكتشف ويستنسخ "العلاقات"^(١٧) التي تعم في الطبيعة وتحقق النظام والوحدة والتماثل والتلاصق المستترين تحت التنوع المتعدد للطبيعة^(١٨). وقد شن ديدرو - الذي كان يحظى بتقدير كبير في ألمانيا - حرباً على الاعتقاد العقلاني المنتشر على نطاق واسع بأن العقل وحده هو الذي ينبغي أن يقدم معايير الحكم الجمالي. وينبغي على الفن أن يثير الأحاسيس. وترتبط قدرات الفنان الاستثنائية بالإلهام الإلهي enthusiasm - وهنا يرجع ديدرو إلى الماضي - وهو شيء غير سوى في العادة. لكنه يؤكد، حتى بصورة أقوى، القدرة الإبداعية للفنان، علاوة على أنه يعتقد أن العبقرى يتصارع بالضرورة مع المعايير الأخلاقية المقبولة بوجه عام، ولديه في هذا الصراع الحق في الإصرار على قيمه الأخلاقية الخاصة.

ولكن معتقدات ديدرو معقدة، بل ربما تكون متناقضة، لأنه يعتقد أيضاً أن الفن لابد أن يتوالت مع المناخ الأخلاقي العام ويوصل رسالة أخلاقية. في الواقع، إن تصوره للجمال - مثل تصور ماير - لا يخلو من النفعية. في ألمانيا، أصر يوهان جورج سولتسر Johann Georg Sulzer أيضاً - وهو مؤلف آخر لموسوعة مكرسة للفنون فقط، أي كتابه نظرية عامة في الفنون الجميلة *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (١٧٧١ - ١٧٧٤) - على رؤية نفعية للفن. ففي كتابه المقروء على نطاق واسع الذي كتبه على مدى فترة طويلة - فقد بدأه في عام ١٧٥٣ - يطالب هذا الكاتب المؤثر - لكنه ليس عميقاً - الفن بأن يكون له غرض أخلاقي، وهي فكرة تعرض بسببها للوم قاس من جوته في أحد عروضه المبكرة للكتاب^(١٩). يرى سولتسر أن الجمال ليس هدف الفن. على العكس من ذلك، ينبغي على الفن أن يثير الإحساس الذي ينبغي عليه بدوره أن يرقى الحساسية الأخلاقية. ويمكننا أن نصف سولتسر بأي شيء سوى أنه متسق مع نفسه: فأحياناً ينظر إلى الإحساس على أنه مستقل عن العقل، وأحياناً يجعله خاضعاً للعقل.

Meier, *Anfangsgründe*, I p.75 (١٦)

Essais sur la peinture (1765); Diderot, *Oeuvres*, X p.461 (١٧)

Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau (1751). P.24 (١٨)

p.24f المصدر نفسه (١٩)

أحدث يوهان يواخيم فنكلمان Johann Joachim Winckelmann، مؤرخ الفن العظيم، تأثيراً أعمق بكثير على الذوق الألماني في القرن الثامن عشر، وبالتالي على علم الجمال بطريقة غير مباشرة، أعمق من سولتسر. فمن خلال خلقه لأسطورة تفوق الفن اليوناني وبتطوير القيم الكلاسيكية الجديدة، حدد فنكلمان القدر الأكبر من النقاش الجمالي في ألمانيا، بل - كذلك - خارج ألمانيا، لما يزيد عن قرن من الزمان. فلم يتجاوز جوته حدود اللياقة عندما وضع لمقالاته عنه عنوان فنكلمان وقرنه *Winckelmann und Sein Jahrhundert* (١٨٠٥). ويرى فنكلمان أن الذوق ليس مادة فردية فريدة خالصة على الإطلاق؛ فلقد تشكل منذ القدم. وما تم تميزه وخلقته منذ القدم يظل صالحاً للأجيال اللاحقة. وقد نشأ الذوق السليم في اليونان القديمة لأن الظروف الاجتماعية والسياسية كانت مواتية، ومنح الفنان احتراماً يليق به؛ ذلك لأن فنكلمان، مثل هيوم Hume، يعتقد أن الذوق تشكله الأحوال التاريخية. ويرى في التماثيل اليونانية القديمة مثالا للجمال الذي يتميز في نظره بـ"بساطة نبيلة وجلال هادئ"^(٢٠)، وهما سمتان يجب على الفنان الحديث أن يضاهيهما. يكشف لنا النحت اليوناني الاكتفاء الذاتي والاستقلال الذاتي البشريين والقوة الروحانية والوداعة والنبيل. والتناغم والتناسب عنصران جوهريان من عناصر الجمال.

ولكن فنكلمان يعتقد، بخلاف بومجارتن، أن الجمال - "الغاية العليا للفن ومركزه"^(٢١) - لغز، أي سر الطبيعة. وهو يستعصى على التعريف، وهو مسألة بصيرة فردية. لكنه يقول أيضاً تماشياً مع النظرة الأخلاقية لعصره، بأنه لا ينبغي على الفن أن يتمتع فحسب، بل ويعلم أيضاً. في الواقع، التعليم يهتم أكثر من المتعة. وهو، مثل ديرو، يعتبر "الصالح والجميل مجرد شيء واحد"^(٢٢)، ذلك لأن الفكرة المتأصلة في العمل تحدد قيمته. "أرفع شكل من أشكال الجمال يوجد في الله فقط"^(٢٣). كلما ازداد انعكاس الله في العمل [الفني]، زاد جمال هذا العمل. ويتكون الجمال من الوحدة داخل التنوع. ويضفي فنكلمان على الفن طابعاً مثالياً، إلا أن مثاله يقوم على الملاحظة. وهو يستمد من الانتقاء الواشى بسداد رأيه

Cf. review of Sultzer's *Die schönen Künste, in ihrem Ursprung ihrer wahren Natur* (٢٠) und besten Anwendung (1772) (HA, XII, pp. 15-20).

Winckelmann, *Sämtl. Werke*, I p.30 (٢١)

Geschichte der Kunst des Altertums (1763-8), IV (٢٢)

Vorrede zu den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums (1763- (٢٣) 8).

لتناسق الجسد البشرى كما ينعكس فى الفن اليونانى الذى يعكس بدوره الطبيعة فى أبهى حللها.

اختلف جوتتهولت إفرام ليستج Gotthold Ephraim Lessing فى كتابه لاوكون *oder über die Grenzen der malerei, Laokoon und Dichtkunst* (١٧٦٦) مع بعض أفكار فنكلمان. فلقد آمن، مثل فنكلمان، بالقواعد المقبولة قبولاً عاماً. ولكنه لم يعتقد أن اليونان أسسوا قانوناً للقواعد والذوق مرة واحدة وللأبد، بل يعتقد أن القواعد وبالتالي الذوق يجب تحويرهما على ضوء الإبداعات الجديدة التى يبدعها الكتّاب أو الفنانون العباقرة. ويرى أن الجمال تمثيل للكمال عندما يغلب مفهوم الوحدة، أى إذا كان بإمكاننا أن نلقى نظرة شاملة على الشيء ككل ولم يشوش التنوع على نظرنا. فى المقابل يسمى عملاً ما سامياً عندما يغلب التنوع ولا نستطيع أن ندرك الكل من وجهة نظر وحيدة^(٢٤). علاوة على أن كل وسيط تحكمه قواعد مختلفة. فلا بد أن يركز الفن المرئى على لحظة خصبة من الحدث؛ حيث إنه يتناول التواجد فى الفراغ ويستخدم الأشكال والألوان والفراغ ويستعمل علامات طبيعية تشبه الأشياء المصورة. أما الشعر الذى يتلفظ بالأصوات فى تتابع زمنى فيستعمل علامات "اعتباطية" ليس لها أية علاقة ضرورية بالأشياء المدلول عليها. وليستج، مثل ديرو، من أتباع نظرية المحاكاة فى الفن، ويعتقد أن مهمة الشعر تتمثل فى استعمال العلامات الاعتبائية الماثلة فى الكلمات بطريقة تجعلها قريبة من الظهور بمظهر طبيعى. ويتحقق ذلك فى المسرح الذى يتلاقى فيه الحوار المسرحى، كعلامة، بالمدلول، أى كلام الشخصيات، وذلك انطباق يمكن تدعيمه أكثر بإيماءات الممثلين. ونظراً لأن علامات الشعر اعتبائية، يمنح الشعر أيضاً مجالاً أكبر للخيال.

موسى مندلسون Moses Mendelssohn وهو صديق حميم لليستج وصاحب أسلوب فلسفى واضح وممتع بصورة رائعة، مفكر آخر جمالياته مكتوبة على غرار بومجارتن. فى كتابه عن مصادر الفنون الجميلة والعلوم وعلاقتها *Über die Quellen und die verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (١٧٥٧) وفى كتابه كتابات فلسفية *Philosophische Schriften* (١٧٧١)، خاصة فى القسمين اللذين يتخذان عنوانى الإنشاء النشوان، أو ملاحق للخطابات الخاصة بالحساسية *oder zusätze zu den Briefen über Empfindsamkeit Rhapsodie* و عن

المبادئ الأساسية للفنون الجميلة والعلوم *über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*، يعرف الجمال بأنه معرفة الكمال، الذى يتم إدراكه من خلال الحدس Anschauung. ويتمثل هدف الفن فى الإمتاع، وتكمن طبيعة الفنون الجميلة والعلوم فى تقديم حسى كامل مصطنع (للظواهر) أو فى الكمال الحسى الذى يقدمه الفن. وتتبع الأحكام الجمالية من قدرتنا على الشعور باللذة والاستياء؛ وهى تقوم عادة على مزج كلتا العاطفتين؛ إلا أنها لذة بدون رغبة. ويستيق مندلسون كانت، ويعتبر أنها "خاصية خاصة للجمال أن ننظر إليه بلذة هادئة، وأنه يمتعنا حتى لو كنا لا نملكه وبعيدين عن أية رغبة فى القيام بذلك"^(٢٥). لكن الحكم الجمالى لا ينبع من العواطف فقط، فهو يشمل أيضاً عنصراً عقلياً، إذا كان يتضمن ما يطلق عليه، فى كتابه ساعات الصباح أو محاضرات عن وجود الله *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes* (١٧٨٥)، "قدرتنا على الاستحسان"^(٢٦).

يحق للفنان أن يصور شيئاً قبيحاً أو عملاً شريراً، إلا أن هناك مبادئ يجب عليه ألا يتجاهلها. فيجب أن يكون الشيء أو الحدث ذا حجم أو نوع معين، حيث ينبغى أن يعكس الوحدة داخل التنوع. فإذا كان متسقاً للغاية، لا يمكننا أن نلاحظ التنوع؛ وإذا كان كبيراً للغاية، غابت عنا الوحدة. ويتم تحقيق الكمال بإضفاء التناغم على الأجزاء العديدة وجعلها كلا. ويميز مندلسون، الذى يستيق نقاش ليستج فى كتابه لاوكون، بين وسائط الفن العديدة. فالنحت والتصوير والعمارة مناسبون لحاسة البصر، ويحدثون أثرهم من خلال الوجود فى الفراغ. وفكرة هوجارث Hogarth التى عبر عنها فى كتابه تحليل الجمال *The Analysis of Beauty* (١٧٥٣) والقائلة بأن الجمال يوجد وجوداً مقتنعاً للغاية فى الخط المتعرج serpentine line؛ هذه الفكرة تؤثر فيه، كما أثرت فى ليستج، باعتبارها موحية، إلا أنها غير كافية. أما الموسيقى والرقص والشعر فيناسبون حاسة السمع، وتوجد منتجاتهم فى التتابع فى الزمن.

يرى مندلسون أن الفن قادر على إثارة اللذة قدرة أسهل من قدرة الطبيعة على ذلك، ذلك لأن العمل الفنى أكبر من مجرد محاكاة (على الرغم من أن المحاكاة قد تكون شرطاً سابقاً للفن). فالفنان قادر على تجميل الطبيعة من خلال انتقاء ما يؤدى إلى تحريك مشاعرنا

Lessing, *Sämtl. Schr.*, XIV p.221 (٢٥)*Ibid.*, III, 2 p.61 (٢٦)

أكثر، وتركيز الانتباه عليه. والجمال يثير دوافعنا المبهمة والكامنة، ويمكن أن يقوم الفن، وخاصة الشعر، من خلال تزويدنا بأمتلة، بإثارة المشاعر التي تكون ذات أهمية تضارع أهمية العقل والإرادة؛ علاوة على أن العمل الفني يسمح لنا أيضًا بالإلمام بقدر من صفات الفنان الروحانية. وبالتالي نتشجع على التصرف بطريقة أخلاقية ونرقى إلى درجة عالية من الكمال؛ إلا أن هذا الأثر غير مباشر، فالفن والأخلاق منفصلان، وخشبة المسرح على سبيل المثال لها أخلاقيات خاصة بها.

بالرغم من أن يوهان جوتفريت هيردر Johann Gottfried Herder كان يقدر بومجارتن وفنكلمان وليستج تقديرًا كبيرًا وكان مدينًا لهم، فقد اعترض على النتائج التي توصلوا إليها وطور نظرية مختلفة في الفن فرفض العقلانية في علم الجمال، حاذيا حذر لوك وهيوم ومتأثرًا بصديقه وأستاذه الكونخسبيركي^(٢٧) Königsberg يوهان جورج هامان Johann Georg Hamann (أكثر ناقد ألماني اتساقًا مع فكر عصر التنوير). ويرى هيردر أنه لا توجد قواعد تحكم الفن سليمة سلامة عامة. وليس هيردر مفكرًا منهجيًا، بل هو مفكر انتقائي، وأراؤه عن علم الجمال، المنتثرة في كتاباته الكثيرة جدًا، ليست متسقة دومًا، إلا أنه يؤكد دومًا فردية الفن بوصفه كلا وطبيعته التاريخية؛ فلا يمكن لتقافة واحدة أن تضع قانونًا للحكم الجمالي، وكل عصر وكل أمة وكل فرد مختلف، ولا بد أن نقدره أو نقدرها وفقًا لذلك. وهو يهاجم سولنسر ويقول بأن التاريخ صيرورة process، وبالتالي يتخلى عن تصور فنكلمان للفن، القائم على أولوية الإنجاز اليوناني، إلا أن المنهج التاريخي في حد ذاته ليس كافيًا أيضًا. ومن الواجب أيضًا دراسة أصول الفن في الطبيعة البشرية وتناول الفن من وجهة نظر علم النفس (علم النفس الارتباطي Associative Psychology في رأي هيردر) والأنثروبولوجيا. ويرى أن علم الجمال عند بومجارتن تم تقييده على نحو غير مستحق من خلال دينه للشعرية والبلاغة التقليديتين. والفن يضرب بجذوره في الحواس ويعبر عن طاقة روحانية وتجربة يجهلها المنطق. لا يمكن أن يوفى أى معيار دخيل العمل الفني حقه، لأن كل عمل فني يحتوى على قواعده الخاصة. كما سعى هيردر أيضًا، وهو قسيس لوثرى

(٢٧) كونخسبيرك Königsberg هو الاسم السابق (حتى عام ١٧٤٦) لمدينة كالتنجرات (التي تعرف عندنا باسم كالتنجراد). وهي ميناء في غرب روسيا على نهر بريجوليا Pregolya River، وتم تدميره في الحرب العالمية الثانية، حيث كان القاعدة البحرية الأساسية للألمان على بحر البلطيق. وتم التنازل عنها للاتحاد السوفيتي في عام ١٩٤٥. وتعتبر الآن القاعدة البحرية الرئيسية لروسيا على بحر البلطيق (المترجم).

Lutheran بمهنته، لأن يكتشف صفات إلهية في المنتجات البشرية. وينبغي أن يكشف التحليل ما أملت به الحواس إماماً مبهماً، أى الطاقة الروحانية المنبعثة من الله والكامنة في العمل الفني.

يمكن لعلم الجمال أن يضع القواعد، إلا أنها دوماً عبارة عن قضية تجريبية تقوم على دراسة الأعمال الفنية الموجودة؛ ولا يمكنه أن يسدى نصيحة للفنانين، وهنا يختلف هيردر اختلافًا بينا مع بومجارتن: فالعبرى فنان ذو فردية بارزة، وهو قادر على أن يخلق عملاً كاملاً نشأ في ذهنه، وهو يمنح التناسق للظواهر المتعددة وبالتالي يسبغ الجمال على عمله، ذلك لأن الجمال تناغم بين الوجود الخارجى والوجود الداخلى، وهو التعبير الحسى عن الحياة الداخلية، وكلما كانت الحياة الداخلية التى ينقلها العمل الفنى أكثر ثراء، سيبدو هذا العمل أكثر كمالاً وجمالاً. والعبرية، فى أقصى حالاتها إيهاراً، ذات إلهام إلهى، وبالتالي قدرة أصيلة وتخلق عالماً متجانساً يمكننا أن نصدق، بل نصدق به بالفعل. وشكسبير هو المثال الأولى على ذلك، فهو يخلق الإيهام، لكننا ننسى أنه إيهام، ذلك لأن كل شىء يبدو لنا طبيعياً وضرورياً وواقعياً. ونحن نشارك الشاعر أفكاره، ونوحد أنفسنا ببطل العمل.

بالرغم من أن كل الإبداعات الفنية إبداعات فردية، فإن هيردر يؤمن ببعض المبادئ العامة، وإن كانت مبادئ ميتافيزيقية نوعاً. فهو يعتقد أن "الفراغ والزمان والقوة هى المفاهيم الأساسية"^(٢٨) ولا يمكن اختزالها، مثل الجميل والصالح. فى الواقع، "الجمال هو المصطلح الأساسى فى كل فلسفات الجمال"^(٢٩)، وهو "المظهر الخارجى للحقيقة"^(٣٠) لدرجة أن هيردر يتنبأ بيوم سيعتمد فيه "علم المظهر الجميل"^(٣١) على الرياضيات والفيزياء. ويلج أيضاً على أن الفن يتخلله دوماً النشاط التأملى. وفى كتابه غابات نقدية *Kritische Wälder* (١٧٦٩) خاصة فى الجزء الرابع والأخير من العمل، وفى كتابه عن الفن التشكيلى *Plastik* (١٧٧٨)، يطور أفكاره عن الأساس الفيزيولوجى للفن. فكل حاسة من الحواس ترتبط بشكل محدد من أشكال الفن، وكل منها له قواعده الخاصة. فحاسة البصر تخلق المسافة، ونظراً

Billigungsvermögen', Mendelssohn. Ges. Schr., III, 2 p.62 (٢٨)

Erstes Kritisches Wäldchen p.419 (٢٩)

Viertes Kritisches Wäldchen, II p.46 (٣٠)

(Schulreden) Vom Begriff der schönen Wissenschaften, insonderheit für die Jugend (٣١)
(1782?). p.89

لأنها أقرب الحواس إلى الذهن، فهي حاسة إدراك، إلا أنها أيضاً الحاسة الأقل قدرة على تحريك مشاعرنا. وهي تتعامل مع الامتداد وكذلك العلاقات والتباينات، خاصة تلك التي بين النور والظلام بتدرجات عديدة. والوسيط الملائم لها هو فن التصوير. أما حاسة السمع فهي متعمقة فينا. والصوت له سطوة عظيمة على روحنا ويسمح بالتواصل ويمكننا من أن نعيش الظواهر في شكل تتابع في الزمن. والوسيط الملائم لها هو الموسيقى.

لم يتم فهم مغزى حاسة اللمس، وهي ثالث حاسة كبرى، فهمًا ملائمًا، كما يزعم هيردر. فطورت حاسة اللمس حساسية شديدة ومكنتنا من أن نتحقق من طبيعة جسمنا وأجسام الآخرين. ووسيطها هو فن النحت. فالنحات يحاكي حاسة اللمس من خلال الشكل الجسماني الذي يخلو من المنظور^(٣٢) Perspective، ذلك لأن وجهة نظره تكمن داخل العمل ذاته. والشكل الجسماني الجميل يشكل كلاً متسقاً ذاتياً. فبخلاف التصوير الذي يبدو مجرد حلم بالمقارنة به، يعتبر فن النحت حقيقة، ذلك لأن "الجسم الذي تراه العين مجرد سطح، والسطح الذي تلمسه اليد هو الجسم"^(٣٣). يرتبط التصوير بالفراغ، والموسيقى بالزمن، والنحت بالقوة التي تعد المقولة الأولى.

يعارض ليستنج ويعتقد أن تعريف الشعر بأنه تتابع في الزمن ليس تعريفاً كافياً. فقوة الشعر تكمن في الطاقة المتأصلة في الكلمات التي تعيد تزويد المزاج الشعري بالطاقة، ويثير الخيال، ويجعلنا نصدق الواقع الحسى لصوره. والشعر تتابع منشط energized في الزمن، أي لحن التمثيل. وهو كلام حسى ويوحد الزمان والمكان، كما ينقل تجربة الوحدة العضوية الماثلة في الخلق الفني. والفن لا يتعارض مع الأخلاق. والجمال تعبير عن الخير، ولكن ذلك لا يعني أن العمل الفني ينبغي أن يكون تعليمياً جهاراً، إذ إن ذلك سيحبط مقصده. ويهدف الفن إلى إثارة اللذة، ومن خلال ذلك فقط يمكنه أن يعلم ويحدث أثره الأخلاقي. وهيردر، في أطروحته المتأخرة كاليجوني Kalligone (١٨٠٠)، يهاجم أيضاً كانت ويؤكد أن الجميل يناظر الصالح (أخلاقياً) لأنه ينبع من فكرة تعكس تناغم الوجود.

(٣٢) المنظور في الفن نظام يتم من خلاله تصوير فراغ ثلاثي الأبعاد على سطح ثنائي الأبعاد، ويقوم المنظور على القوانين الأولية في علم البصريات، خاصة على الحقيقة الماثلة في أن الأجسام البعيدة تبدو أصغر وأقل تميزاً من الأجسام القريبة. يسرى المنظور الهوائي Aerial Perspective على أثر الغلاف الجوى على مظهر الأشياء كما في تغير لون الجبال البعيدة. ويسرى المنظور الخطى Linear Perspective على الطريقة التي تصغر بها الأشياء كلما ابتعدت عنا في المسافة. (المترجم)

بحث إمانويل كانت، الذي درس هيردر معه في كونخسبيرك Konigsberg، في الأسس الفلسفية لعلم الجمال بحثاً دقيقاً للغاية، ودافع عن الجمال دفاعاً ناجحاً باعتباره مجالاً معرفياً فلسفياً. وفي الطبعة الأولى من كتابه نقد العقل الخالص *Critique of Pure Reason* (١٧٨١)، استعمل مصطلح "علم الجمال الترنسندنتالي" Transcendental Aesthetics للدلالة على "علم كل القواعد الحسية القبلية"^(٣٤) Sensuousness. وفي الطبعة الثانية من كتاب نقد العقل الخالص (١٧٨٧)، صرف النظر عن محاولة بومجارتن (الذي كان يقدره كثيراً) لتأسيس مبادئ قبلية (أي مبادئ مستقلة استقلالاً منطقياً عن التجربة) للذوق، باعتبار هذه المحاولة مشروعاً مستحيلاً، حيث إن كانت يعتقد أن علم الجمال يتكون من مجرد قضايا تجريبية^(٣١). ولكن بحلول عام ١٧٩٠، أي بعد ثلاث سنوات فقط، اعتقد أنه يجدر به أن يتوافق مع القضية التي أثارها بومجارتن، بالرغم من أن علم الجمال كان في رأيه [كانت] عاجزاً عن أن يصير علماً، وقرر في كتابه نقد ملكة الحكم *Critique of Judgment* أن يقدم تفسيراً كاملاً لطبيعة الأحكام الجمالية ومكانتها. وحتى يتسنى لنا أن نفهم تفسير كانت فهما ملائماً، ينبغي علينا أن ننظر إليه في سياق فلسفته النقدية. فلقد كتب كتابه نقد ملكة الحكم لأنه وجد أنه ليس كافياً أن يعرف حدود المعرفة النظرية (أو العلمية) في كتابه نقد العقل الخالص (١٧٨١) وطبيعة القرارات الأخلاقية في كتابه نقد العقل العملي *Critique of Practical Reason* (١٧٨٨). فيرى أن هناك حاجة إلى التوسط بين مجالين مستقلين منطقياً إلا أنهما متوافقين، ألا وهما الطبيعة والحرية، أو المعرفة العلمية والفعل الأخلاقي؛ ذلك لأن حريتنا لا يمكن أن تتحقق إلا في عالم الطبيعة. "لذلك لابد أن هناك أساساً لهذه الوحدة لما يتجاوز إدراك الحواس Supersensible [العيني^(٣٥) the noumenal] الذي يكمن في أساس الطبيعة مع ما تحويه فكرة الحرية باعتبارها الواقع عملياً"^(٣٦). وينبغي علينا

Plastik (1778), I, 2 (٣٤)

(٣٥) العيني نسبة إلى عين الشيء، أي ذاته وأصله ونفسه و جوهره، وآثرنا أن نترجم به هنا كلمة noumenal المشتقة من كلمة noumenon وهي كلمة مأخوذة عن اللغة اليونانية وكلمة noumenon وهي مشتقة بدورها من الفعل noein بمعنى يدرك من خلال الفكر، وهذا الفعل مشتق من كلمة nous التي تعني العقل أو الذهن. وتعني كلمة noumenon حرفياً عند كانت "الشيء في حد ذاته" أو "عين الشيء" -ويستخدمها للدلالة على الواقع التي يعلو أو يتجاوز الفكر أو التجربة، حيث إن معرفتنا مبنية على الظواهر فقط، ولا سبيل للذهن إلى إدراك جوهر الشيء. ويمكننا أن نترجم الكلمة بـ "الصدري" نسبة إلى الصدر أو "القلبي" نسبة إلى القلب، أي ما يقر داخل المرء، وبالتالي الأشياء، ولا يعرفه إلا الله (المترجم).

AA, IV (٣٦)

أن نتصور هذا الأساس بطريقة "تمكّن من الانتقال من طريقة التفكير التي تتماشى مع مبادئ الطبيعة إلى طريقة التفكير التي تتماشى مع مبادئ الحرية"^(٣٧). ويقدم الحكم التأملّي (الذي يقصد به كانط حكماً تبصرياً ولا يشرع في استخدام مفاهيم مقررّة لتأسيس المعرفة) مبادئ قبلية لتأسيس الوحدة المطلوبة بين الطبيعة والحرية.

كان كانت يكتب في إطار التقليد الفلسفي في عصره واستعمل تصور الملكات الثلاث الذي لم يعد شائعاً الآن، وهذه الملكات هي الفهم Understanding والعقل Reason والحكم Judgement. فالفهم يقدم مفاهيم محددة تمكّننا من إدراج مجال الطبيعة في قوانين صحيحة من الوجهة العامة والموضوعية. ويقدم لنا العقل قضايا قبلية تركيبية Synthetic a Priori Propositions (أي قضايا قبلية قادرة على التناقض) يمكن أن تقوم عليها المعرفة والقرارات الأخلاقية. ووفقاً لذلك، نتناول ملكتا الفهم والعقل قضية استنباط قوانين جزئية من القوانين الكلية، لكن مازالت هناك حاجة إلى إدراج الظواهر الجزئية في قواعد كلية. وهذه هي وظيفة الحكم، فالحكم لا يتناول المعرفة، التي تعد مهمة الفهم، ولا يتناول الحرية حيث يتناولها العقل، بل يبني نشاطه على مبادئ قبلية تجعلنا نبحث عن مفاهيم ليست موجودة بعد.

وحتى نستطيع أن نكتشف القواعد العامة، علينا أن نفترض أن الظواهر التي نصادفها جزء من نسق يمتلك الوحدة ويشكل كلاً، لأنها إذا كانت فردية فقط وغير مرتبطة بكانتات جزئية Particular Entities لا يمكننا أن ندرك معنى أي شيء. فلذلك نعزى إليها "الغرضية"^(٣٨) Purposiveness دون أن نعتقد، ناهيك عن أن نعرف، أنها خلقت لغرض ما. على سبيل المثال، نزع أن كل أجزاء الكائن العضوي ذات غرض بالنسبة للكائن العضوي ككل دون أن نعتقد أن الطبيعة كانت تحمل غرضاً ما في ذهنها عندما خلقت الكائن العضوي. ولكننا نستخدم فكرة "الغرضية" كعامل مساعد على الكشف Heuristic Principle لكي يمكننا من فهم الكائن العضوي. وهذا مبدأ ذاتي طالما أنه لا يعلم معرفة الشيء. لكنه مبدأ موضوعي أيضاً، فلكي نفهم الشيء، ليس أمامنا خيار سوى أن نسلك هذا المسلك. وبالتالي، عندما نعزى غرضاً أو غاية للتاريخ، على سبيل المثال، فإننا نصدر حكماً غائياً Teleological Judgment لأننا نفترض أن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكننا بها فهم التاريخ. ومن المفيد، بل من الضروري أيضاً، استعمال هذا المبدأ كمنهج مساعد على الكشف، ولكن ذلك لا يمنح معرفة موضوعية لأنه لا يقوم على مفاهيم محددة. وبالمثل، عندما

نصور حكماً جمالياً - أى الحكم بما إذا كان الشيء جميلاً أم لا - لا نزع من أن الشيء له أية خصائص محددة، لأن ذلك مهمة الفهم. فالحكم يدل فقط على مشاعرنا، مشاعر اللذة والألم، وبالتالي يكون حكماً تأملياً، وليس علمياً أو أخلاقياً. واللذة التى نشعر بها تتبع من الإحساس بأننا نتصور نوعاً من "الغرضية" التى يمكننا أن نزع من أنها تخضع لقانون^(٣٨). وكما يقول كانت: "الجمال هو شكل غرضية شيء ما طالما أنه يتم إدراكه بمعزل عن تمثيل الغرض"^(٣٩).

اللاغرضية Disinterestedness ملحق لازم من ملامح الأحكام الجمالية، ذلك لأنها ليست معرفية أو أخلاقية، وبالتالي هى لامبالية بغرض الشيء. لكنها تهتم بشيء جزئى وتقع تحت قاعدة كلية. وضرب كانت مثال القصر لكى يوضح حجة. فعندما نقول إن القصر جميل لا ندعى أننا نشير إلى، أو نعرف أى شيء عن، أى من صفاته أو خصائصه، أو نجيب على السؤال الخاص بما إذا كان من الواجب بناء القصر أم لا - بما إذا كان المال الذى تم إنفاقه عليه، على سبيل المثال، قد تم استثماره بحكمة أم تم تبذيره.

لابد من تمييز الأحكام الأخلاقية تمييزاً صارماً عن الأحكام الخاصة بالمستساغ، فهذه الأحكام الأخيرة أحكام متحيزة interested. فعلى سبيل المثال، نزع من أن الشيء محل النظر يشبع شهيتنا. ولكن إطلاق صفة مستساغ على الشيء حكم شخصى محض ولا يدعى أنه صحيح صحة عامة، إذ إننا ليس لنا الحق فى أن نزع من الآخرين أيضاً ينبغي أن يجذوه مستساغاً. ويمكننا فقط أن نكتشف قبول الأشخاص الآخرين من خلال الملاحظة التجريبية ونعزى، فى أفضل الحالات، لحكمنا مقياساً ما للصحة العامة على أسس تجريبية. ولكننا يمكننا أن نزع من أن كل شخص ينبغي أن يكون لديه ذوق، الأمر الذى يتضمن تفضيل^(٤٠) الشيء بمعزل عن مضمونه. وعندما نزع من أن شخصاً ما يفتقر إلى الذوق، نعى ضمناً أن الذوق ليس مسألة خاصة، بل هو سمة يمكن توصيلها توصيلاً عاماً وتدعو إلى الاستحسان العام^(٤١).

Critique of Judgement, [Second] Introduction, II p.180 (٣٨)

p.287 (٣٩) المصدر نفسه

(٤٠) أثرتنا أن نترجم كلمة appraise بـ "يفضل" و appraisal بـ "تفضيل" لأنها تدل هنا على تفضيل شيء ما لمصلحة شخصية أو هوى ما، وقد لا يكون الشيء المفضل هو الأمثل أو الأصح، أى أن التفضيل لا يقوم على أساس القيمة الفعلية للشيء التى قد لا يدركها المرء، مع العلم بأن المعنى الحرفى للفعل هو يقدر أو يثمن، الأمر الذى يستتبع معرفة القيمة، وهذا المعنى غير وارد هنا (المترجم).

(٤١) فى الواقع، كلمة approbation من الكلمات المحيرة فى الترجمة، فيوردها مراد وهبة بمعنى التملك ومجدي وهبة بمعنى الموافقة أو الرضى، ويوردها قاموس كولنز يورك بمعنى الثناء أو الموافقة أو الاعتراف

Universal Approbation) على الرغم من أننا قد نكون بالطبع خاطئين فى تفضيلنا (Appraisal). ونصف شيئاً بالجمال لأنه يجعلنا واعين بالتناغم بين التخيل^(٤٢) من جهة، (الذى يعد عند كانت القدرة التى تمكننا من أن نصير مدركين الحالات العديدة فى عالم الطبيعة) والفهم من الجهة الأخرى (وهو الملكة التى تقدم المفاهيم بهدف توحيد هذه الحالات). ولكن إدراك هذا التناغم لا يرتبط بالمفاهيم التى يمكن تعريفها أو تحديدها، فهو يدل فقط على القواعد الكلية التى لا يمكننا تسميتها. وعلاوة على ذلك، بما أنه لا يستمد من التجربة، فهو ليس حكماً تجريبيًا، بل حكماً قبليًا.

ولا يهتم كانت بالجميل فحسب، بل يهتم أيضًا، تماشيًا مع الاهتمامات الفكرية لزمانه، بالسامى الذى ناقشه بالفعل فى مقالة عن ملاحظات على الإحساس بالجميل والسامى *Beobachtungen über das gefühl des schönen und Erhabenen* ولكنه فى كتابه نقد ملكة الحكم يختلف مع أطروحة إدموند بيرك Edmund Burke بحث فلسفى فى أصل فكرتنا عن السامى وعن الجميل (١٧٥٦)، ويرفض منهجه التجريبي رفضًا صريحًا. ذلك لأن إطلاق صفة السامى على شيء ما يعد حكمًا جماليًا، أى حكمًا قبليًا. وهو حكم مختلف تمامًا عن الحكم الذى يطلق صفة الجميل على شيء ما، حيث إن هذا الحكم الأخير يتضمن الوعى بالشكل، لأننا عندما نصف شيئًا بالسمو نعنى ضمنيًا أنه يفقر الشكل، بل يبدو أن ذلك يسيء إلى التخيل imagination. ولكن لهذا السبب بالضبط نعتبر الشيء ساميًا، فهو يتجاوز حدود ما يمكننا تصوره من خلال استعمال تخيلنا. وهو ذو حجم كبير magnitude أو قوة، أى أنه إما أن يمتلك سموًا رياضيًا أو سموًا حركيًا. ولكن لا يحدث قط أن نسمى أشياء الطبيعة بالحالة التى عليها أشياء سامية؛ فى الواقع، لا يمكن أن تكون أشياء الطبيعة فى حد ذاتها سامية حيث يمكننا قياسها، بل السامى هو صورة الشيء التى تكون فى ذهننا.

عندما نصف شيئًا ما بأنه سام، فإن استجابتنا هذه استجابة ذهنية تمامًا، وتدل على كلية الأشياء. ويقوم حكمنا على إدراكنا لملكة العقل التى تتجاوز حدود عالم الحواس. وهذه التجربة تجعل تخيلنا وفهمنا عاجزين، وبالتالي نتألم. ولكننا نظرًا لأننا كائنات عاقلة، نشعر

الرسمى أو البرهان، ولكننا أثرنا تعريف الجرجاني للاستحسان الذى يورده جميل صليبا بأنه ترك القياس والأخذ بما هو أوفق للناس، وهو المعنى المراد هنا (المترجم).

(٤٢) تخيل الشيء تمثله وتصوره، والتخيل كما يعرفه مجمع اللغة العربية بالقاهرة تأليف صور ذهنية تحاكي الطبيعة، وإن لم تعبر عن شيء حقيقى موجود، ثم يأتى الفهم الذى هو عند كانط "وظيفة الذهن التى تستخلص فى ربط المحسوسات بعضها ببعض بواسطة المقولات" كما يعرفه المجمع (المترجم).

في نفس الوقت باللذة لأننا يمكننا أن نستعين بالعقل، الذي يستمد شرعيته من العالم العيني noumenal world ويمكننا حرية الشعور بأننا متفوقون على أي شيء في عالم الظواهر.

أما بالنسبة للفن ذاته، فيتم خلق العمل الفني وفقاً للقواعد، لكن الفنان عندما يبدع العمل الفني يكون غير قادر على معرفة هذه القواعد، لأنه إذا عرفها، سيكون من الممكن توصيلها وستنتهي في هذه الحالة لمجال المعرفة (العملية) النظرية. لكن الفن ليس بالشيء الذي يمكن تعلمه، ولا يمكن تعريف خصائصه بأي حال من الأحوال. ويختلف كانت هنا اختلافاً جذرياً عن بومبارتن، كما يختلف أيضاً عندما يصر على أن الكمال ليس سمة لازمة من سمات العمل الفني. فالفن، عند كانت، ليس مثل الطبيعة، ولكن الفن الجميل يعطى انطباعاً بأنه نتاج الطبيعة. والفنان المبتكر ابتكاراً أصيلاً عبقرى يخلق قواعده الخاصة المشتملة في العمل الفني. "العبقرية موهبة (قدرة فطرية) تمنح الفن قواعده"^(٤٣). ولا يمكن الإفصاح عن أية قاعدة من هذه القواعد - فلا يعرف الفنان سر قدرته الإبداعية - ولا يمكن محاكاة هذه القواعد، فلا يمكن إلا أن تكون بمثابة مثال يلهم الفنانين الآخرين، ذلك لأن الأصالة لا يمكن تعلمها، إلا أن الأصالة - وهي سمة لازمة عند الفنان - ليست كافية أيضاً، لأن العمل الفني قد يكون هراءً أصيلاً. فيجب أن تحوى الأصالة قوة فكرية خاصة بها، أي يجب أن يتخللها ما أسماه كانط "الروح" / "قوة فكرية"^(٤٤) Geist. يمكننا أن نتوقع من الفنان أن يعتمد أن يجعل عمله جميلاً، إلا أن هذا الغرض أيضاً ليس غرضاً موضوعياً جازماً، ولكنه يعبر عن مجرد رغبته في أن يحدث، بمساعدة القدرة الفكرية، تتأغم الملكات. وإذا تم إنجاز ذلك، يتجسد "مثال جمالي"^(٤٥) Aesthetic Idea في عمله. وتعني عبارة "مثال جمالي"، عند كانت، "تمثيل التخيل الذي يولد فكراً أكثر لا يمكن أن تعادله فكرة محددة أياً كانت، أي لا يعادله "مفهوم"، ولا يمكن جعله معقولاً intelligible معقولة كاملة وكلية في أية لغة"^(٤٦). لذلك يعتبر "المثال الجمالي" شيئاً يثير القوى الانفعالية emotional forces، أي إنه شكل من اللعب مستقل بذاته ويمتلك قوة إيحائية evocative power ويتجاوز حدود عالم الظواهر يكون بمثابة رمز للعالم الذي يتجاوز عالم المحسوسات supersensible. وبالتالي يتجاوز كانط التصور

(٤٣) p.236 المصدر نفسه

(٤٤) p.307 المصدر نفسه

(٤٥) p.313 المصدر نفسه

(٤٦) p.314ff المصدر نفسه

العقلاني المحض للفن والتجربة الجمالية؛ علاوة على أنه يربط الآن، من جديد، علم الأخلاق وعلم الجمال اللذين كان قد فصلهما من قبل فصلاً صارماً، متبعاً بومجارتن في هذا الفصل. ويمكن أن تكون الأحكام الجمالية رموزاً للقرارات الأخلاقية. بمعنى آخر، بالرغم من أن "المثل الجمالية" لا يمكن تمثيلها تمثيلاً كافياً قط، ودعك من تعريفها، فمن الممكن ترميزها. (ويسرى ذلك أيضاً على "المثل العملية" Practical Ideas). وعندما نصف شيئاً بالجمال، فإننا نعني ضمناً أيضاً أنه صالح أخلاقياً. ولكي يدعم كانت حجته، يستشهد بأمثلة تبين أننا نميل إلى استعمال تماثلات analogies مستمدة من مجال الأخلاق عندما نتحدث عن الأشياء الجميلة، مثلما نستعمل في العادة تماثلات مستمدة من مجال علم الجمال عندما نصف الأفعال الأخلاقية، الأمر الذي يكشف عن اعتقادنا بأن إدراكنا للجمال يرمز للصالح أخلاقياً^(٤٧).

كان جوته يكره العقلانية الفلسفية كرها شديداً، إلا أنه أعجب بكتاب كانت نقد ملكة الحكم إعجاباً شديداً. وتعليقاته القليلة نسبياً على علم الجمال هي في الغالب مجرد ملاحظات عرضية أو حكم موجزة. ويرى أن الفن لا بد أن يضرب بجذوره في الواقع الملموس tangible reality، إلا أنه لا بد أن يكون في الوقت ذاته انعكاساً لذهن الفنان، إذ يجب أن يكون هناك تبادل متواصل بين الذهن والمادة. والفنان الأصيل يختار المادة Stoff ويمنحها الشكل الملائم وكذلك المغزى Gehalt الذي ينبع من حياته الداخلية، إلا أن هذا المغزى لا يمكن استيعابه إلا من خلال الشكل، والمغزى يجعل الفن مهيباً ومهما ويضمن أن تتضمن الظاهرة المحددة صحة عامة. ولكن الجانب العام ليس فكرة مجردة مدسوسة على الظاهرة المحددة، فهي تبرز من هذه الظاهرة بزوغاً طبيعياً تماماً، ذلك لأن جوته يؤمن بالوحدة الأصلية بين الذهن والمادة. فالشكل الخارجى لا يهم، أما الذى يهم فهو الشكل الداخلى الذى يشمل كل الأشكال داخله، وهو بمثابة البؤرة التى تضىء الوحدة على التنوع، وبالتالي يمكن أن يؤثر فى مشاعرنا^(٤٨).

يرى جوته أن الجمال فى الواقع ظاهرة أساسية من ظواهر الطبيعة Urphänomen يمكن أن يعبر عنها الفنان إذا أبدع عملاً ذا وحدة عضوية، أى عملاً يتم نقل طابعه الكلى عن طريق كل جزء من أجزائه، وكل أجزائه تشير إلى وحدة العمل ككل، أى إلى مركز يدور حوله العمل ككل، مهما كان مقدار التعقيد والتنوع ومهما كان مقدار التباينات

(٤٧) p.314 المصدر نفسه.

(٤٨) المصدر نفسه.

والتدرجات التي يكشف عنها العمل^(٤٩). فالفن العظيم، مثل الطبيعة، عضوي، ويعطى انطبعا بالاحتمية، لكنه مستقل ذاتيا أيضا ولا بد من تمييزه عن الطبيعة، ذلك لأن الحقيقة والخيال، في الفن، يمتزجان في كل يمكن أن يأسرنا وجوده المتخيل. والأحكام الجمالية أحكام على الفن، ولا ينبغي أن تتأثر بالاعتبارات الدخيلة، سواء أكانت هذه الاعتبارات لاهوتية أم فلسفية أم سياسية. والفن تعليمي، إلا أنه تعليمي بطريقة غير مباشرة، فلا ينبغي أن يكون التعليم غرضه الظاهر فقط.

يبرز الفن القوانين الكامنة للطبيعة التي ستظل لولا ذلك مستترة. وقد عرف اليونان سر الفن، ذلك السر الذي يلم به العبقري إماما حديا، لكنه لا يمكن تعريفه تعريفا دقيقا. ومن هنا يقدم اليونان للفنانين المحدثين نموذجا يحاكونه. ويوحى إنجازهم بأن أعظم نتاج فني، مثل الطبيعة، هو الإنسان الجميل. وعلى الرغم من أن جوده كتب أعمالا ذات طابع كلاسيكي Classicistic لفترة قصيرة نسبيا فقط - على مدى عقدين من الزمان على أكثر تقدير - من حياته الإبداعية الطويلة، فإن ذوقه في الفنون التشكيلية Figurative Arts ظل كلاسيكيا classical تماما. فحتى عندما يكتب عن كاتدرائية قوطية مثل كاتدرائية ستراسبورج^(٥٠) Strasbourg ينتقى تلك الخصائص التي تتماشى مع الأفكار ذات الطابع الكلاسيكي التي تعلمها من أستاذه في الفن آدم فريترش أوزر Adam Friedrich Oeser وتشربها من فنكلمان.

دافع فريترش^(٥١) شيلر Friedrich Schiller - الشاعر الألماني الكلاسي العظيم الآخر - في بداية حياته دفاعا قويا عن الغرض الأخلاقي للمسرح في محاضرة له بعنوان خشبة المسرح باعتبارها مؤسسة أخلاقية *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (١٧٨٤)، ربما استجابة لنقد روسو للمسرح في كتابه خطاب إلى دالمبير عن المسرح *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (١٧٥٨) (انظر

(٤٩) المصدر نفسه.

(٥٠) أثرت أن نستخدم النطق الشائع عندنا لمدينة Strasbourg مع العلم بأن نطقها الفرنسي الأصلي ستراسبور ونطقها الإنجليزي ستراسبيرج ونطقها الألماني شتراسبورك. وهي مدينة في شمال شرق فرنسا تطل على نهر الراين وهي أهم ميناء فرنسي داخلي، وبها جامعة باسمها منذ عام ١٥٦٧، وخضعت للحكم الألماني منذ عام ١٨٧٠ - ١٩١٨. وهي مقر مجلس أوروبا والبرلمان الأوروبي (المترجم).

(٥١) ذلك هو النطق الألماني للاسم، لأن حرف الـ d بعده حرف صامت هنا فينطق (ت) وليس (د) كما هو وارد في قاموس يورك الألماني الإنجليزي، مع العلم بأن قاموس كولنز يورك الإنجليزي ينطق الاسم فريترش، وبعض المترجمين العرب ينطقونه فريدريك ربما لأنه المقابل الألماني للاسم الإنجليزي فريدريك Frederick (المترجم).

الفصل رقم ٢٢ من المجلد الحالي). لكنه في سنوات نضجه بعد أن تأثر بكانت، طور نظرية أكثر تعقيداً وبراعة بكثير. وفي البداية، سعى لأن يطور علم الجمال عند كانت عن طريق تكوين نسق نوى أن يوسعه في أطروحة بعنوان كالياس أو عن الجمال *Kallias oder über die Schönheit*. ونوى أن يقول بأن الأحكام الجمالية قضايا قبلية تركيبية موضوعية^(٥٢). لكنه لم يكمل هذا الكتاب، ربما لأنه أدرك أنه لم ينجح في ترسيخ موضوعية الأحكام الجمالية. لكنه قدم لنا مخططاً للنظرية التي كان يهدفها في سلسلة من الخطابات إلى صديقه كرسيتيان جوتفريت كورنر Christian Gottfried Körner بين ٢٣ يناير و ٢٨ فبراير من عام ١٧٩٣ نشرت بعد موته ويشار إليها الآن في العادة باسم خطابات كالياس. وكان يأمل أن يطور تصورًا حسيًا وموضوعيًا للجمال، يشمل مكونات عقلانية وتجريبية على السواء، ويقدم لنا مبادئ موضوعية للذوق. ويرى شيلر أن الأحكام الجمالية تنتمي لمجال العقل العملي، وليس مجال العقل النظري. لكنها تختلف عن الأحكام الأخلاقية التي تنتمي لمجال العقل العملي فقط، حيث إن الأشياء الجميلة، برغم انبعاثها من مجال العقل وبالتالي مجال الحرية، توجد في مجال الطبيعة. ومن هنا يصف شيلر الجمال في عبارة شهيرة بأنه "حرية في الظاهر"^(٥٣).

ولكى نعرف الجمال لابد من إظهار أن الجمال لا يحدده العقل وحده، مثل الأخلاق، بل تحدده الطبيعة أيضًا، لذلك يتطلب تعريفه مبادئ تجريبية أيضًا. وتوجد هذه المبادئ فيما أسماه شيلر "الشكل الفني" Technical Form للشيء؛ على سبيل المثال، الحجم المعين والمظهر الرشيق مناسبان بالضرورة لشجرة الذات إذا كان علينا أن نصفها بالجمال. لكن هناك ملمحًا آخر ضروريًا بالمثل، وهو "التشريع الذاتي"^(٥٤) Heautonomy للشيء، أي

Hans Reiss (ed.), *Kant: Political Writings* (2nd enlarged edn, Cambridge, 1991) (٥٢)
and Patrick Riley, *Kant's Political Philosophy* (Totowa, NJ, 1983).

Cf. Aus Goethes Brieftasche (1776). P.22 (٥٣)

(٥٤) التشريع الذاتي ترجمة لمصطلح heautonomy وكما هو واضح يوحي بالاستقلال الذاتي، إلا أنه استقلال من نوع خاص ومتعلق بالحكم. فلقد كان المصطلح يستخدم عند كانط للدلالة على العملية التي يقوم بها الحكم بفرض القانون على نفسه، وليس على الطبيعة التي يتعرض لها، حتى يسترشد به في تأملها في الطبيعة، وهذا القانون ليس مفروضاً على الطبيعة أو مستمدًا منها بناء على الملاحظة. ويقصد به هنا القواعد التي يفرضها الشيء الذي يصدد الحكم عليه بالجمال أم لا على نفسه، وهي مستمدة من الشكل الخارجى الذى يعكس الداخلى ويكون بمثابة تشريع لجمالياته الخاصة أو الذاتية، وهذه فى الغالب فكرة شيلر، لأن كانط يؤمن بأن جوهر الشيء أو عينه noumenon لا سبيل للعقل إلى معرفته كما رأينا (المترجم).

تقديره لمصيره الذى يتكشف للحدس، ولا يمكن أن نصف شيئاً بالجمال إلا إذا كان شكله الخارجى يحدد وجوده الداخلى، بالتالى يحدد قواعده الخاصة. ويصر شيلر إصراراً قويا - وهنا يقترب جداً من كانت - على أن الجمال يتوقف على الشكل، إلا أنه، بخلاف كانط، يعتقد أنه من الممكن تحديد شكل شيء جميل. فيزعم، على سبيل المثال، أن قصيدة ما جميلة إذا كان كل جزء من أجزائها، كل بيت، وكل قافية، يبدو مستقلاً وضرورياً، ومع ذلك ينتمى للكل. فلا بد أن يبدو لنا العمل جميلاً دون اعتبار منا لفكرته. والجمال هو الطبيعة التى صارت فناً، هو فن مثل الطبيعة.

أدرج شيلر مادة أطروحة كالياس التى خطط لها فى أطروحته الكبرى عن التعليم الجمالى للإنسان، فى سلسلة من الخطابات *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (التي يشار إليها بوجه عام باسم الخطابات الجمالية) (١٧٩٥). وفى هذا العمل، تجاوز الحدود المعنادة لعلم الجمال كثيراً، ذلك لأنه لم يسع فقط إلى إثبات الاستقلال الذاتى للفن وعلم الجمال من خلال وسائل فلسفية، بل سعى أيضاً إلى تعريف دور الفنان فى العالم الحديث وإظهار كيف أن الفن والتجربة الجمالية قادران على علاج الانقسام الداخلى للإنسان والشقاق الاجتماعى. والخطابات الجمالية عمل طموح ومعقد، ويتكون القدر الأعظم من مناقشاته من تحليل ثقافى واجتماعى يقع خارج نطاق هذه المقالة. ويكفى أن نقول إن شيلر كان يعتقد أن التجربة الجمالية وحدها قادرة على تعزيز التناغم الاجتماعى والاستقرار السياسى. علاوة على أنه كان مقتنعاً بأن تصور كانط للأخلاق والسياسة تصور غير كاف. ولا يمكن أن يكون نداء الواجب، فى الحياة العامة والحياة الخاصة على السواء، فعالاً إلا إذا صادف استعداداً فطرياً *inclination*، أى لا بد أن تكون الأخلاق والطبيعة شيئاً واحداً.

إن فكرة شيلر القائلة بأن الحياة البشرية تتميز بتضاد *antagonism* دافعين *Triebe* فى صراع دائم فكرة أكثر ملاءمة لعلم الجمال بمعناه الأصلى المميز. ويطلق عليهما شيلر الذى يرى الحياة فى العادة فى شكل نقائض *antitheses* "الدافع الحسى" *sensuous drive* الذى ينبع من طبيعة الإنسان الجسدية، و"الدافع الشكلى" *formal drive* الذى ينبع من طبيعته العاقلة. وهذان الدافعان فى صراع مستمر، ولا يمكن أن يوحدهما إلا دافع ثالث، وهو

"دافع اللعب" play-drive ، وذلك بالتغلب عليهما في نفس الوقت. وهذا الدافع يضيف الشكل على المادة، والمادة على الشكل، وبالتالي يخلق الجمال؛ وهو يجد لذة في المظهر الذي يمكن أن يسود فيه الشكل الحى Gestalt. والمظهر الجميل ليس مجرد وهم متخيل imaginary fiction، فهو له واقع مستقل ذاتيا خاص به، وهو ليس مجرد مادة أو حس، أو ذهن أو شكل. ودافع اللعب يولد التجربة الجمالية، أو يولد حالة جمالية لا تؤثر في هذا الجزء أو ذلك من شخصيتنا، بل تؤثر في "الإنسان ككل". ويوصل إلينا الإحساس بأننا "شخص كلى". "لن يفعل المرء شيئا بالجمال سوى أن يلعب به، ولن يلعب إلا بالجمال"^(٥٦). وعندما يبدع الفنان شيئا جميلا، يفرض إرادته على المادة دون أن يبتعد عن عالم الحواس؛ ولكي يقوم بذلك، لابد أن يبعد نفسه عن عصره، على الرغم من أن هذا الإبعاد لا يتضمن كونه لا مباليا لمشاكل عصره. في الواقع، يمكن أن تكون التجربة الجمالية، كما للفنان وللفن ذاته، وظيفة مركزية ومفيدة في المجتمع، لأن الحياة الاجتماعية بدون الإبداع الفني لن تكون أكثر بؤسا فحسب، بل ستكون أيضا أقل تماسكا. ويحاول شيلر أيضا أن يحل مشكلة العلاقة بين علم الأخلاق وعلم الجمال بأن يقول بأن التجربة الجمالية تبلغ، أو تتبع من، مزج الفكر الأخلاقي والشكل الطبيعي في كل مستقل ذاتيا.

تأثر فلهم فون هومبولت Wilhelm von Humboldt، مثل شيلر، أيضا بكانت وتمنى أن يطور علم الجمال عنده وذلك بتأسيس بعض المبادئ الموضوعية. وأورد هذه المبادئ في كتابه مقالات جمالية *Essais Esthétiques* (١٧٩٩) الذي كتبه لمدام دي ستال Mme de Staël، وفي مقالته عن قصيدة جوته الملحمية هرمان ودوروثيا Hermann and Dorothea (١٧٩٨). يرى هومبولت أن المشكلة الأساسية التي ينبغي على الفنان حلها هي "أن يحول ما هو واقعي في الطبيعة إلى صور"^(٥٧)، ويمكنه أن يقوم بذلك بمساعدة التخيل، إلا أنه لن يستطيع القيام بذلك إلا إذا أثار تخيله تخيل المشاهد أو القارئ. ويمكن القيام بذلك بطريقة غير مباشرة فقط وذلك من خلال شيء يبدعه الفنان. فالفن لديه القدرة على أن يجعل التخيل منتجا وفقا للقوانين. "الفن هو القدرة على تمثيل الطبيعة من خلال التخيل فقط، الذي

Cf. his letter to Prince Friedrich Christian of Schleswig-Augustenburg, 9 February (٥٦)
1793 pp.247ff

Freiheit in der Erscheinung': letter of 23 February 1793 to Christian Gottfried (٥٧)
Körner pp.265ff

يتصرف بحرية واستقلالية^(٥٨). وتتمثل مهمته في إضفاء الطابع المثالي على الواقع، ولكن ذلك لا يعني أنه عقلى محض. فينبغي أن يثير تخيلنا بطريقة تجعلنا ننسى نقائص الوجود. (ربما يكون هومبولت مدينا بهذه الفكرة لكارل فيليب موريتس Karl Philipp Moritz ، وذلك لأن موريتس قال بأن العمل الفني لا بد أن يكون "شيئا مكتملا في حد ذاته"^(٥٩) يجعلنا ننسى أنفسنا). وحيث إنه ينبغي إثارة حماس الفنان حتى يتمكن من إبداع عمل فنى أصيل، ينبغي بالمثل أن يقوم العمل الفني بتأجيح حماسنا. ولكي يقوم بذلك، لا بد أن يكون الخيال قادراً على قمع كل أشكال المعرفة.

إن العمل الفني يثير شكلاً خاصاً من أشكال اللذة التي تشمل الفكر والأحاسيس على السواء. وإذا فشل في ذلك، لا يمكن أن يكون جميلاً. في الواقع، لا يمكننا أن نعتبره جميلاً إلا إذا تم إبداعه وفقاً للقواعد التي تحدد كل فن أصيل. ويضع هومبولت هذه القوانين بالنسبة للقسيمة الملحمية، إلا أنه يوحى أيضاً بأنها ذات صحة عامة. والعمل الفني الجميل لا بد أن يمتلك، أولاً، أعلى درجة ممكنة من الحسية؛ ثانياً، التماسك؛ ثالثاً، الوحدة، حتى تشكل أجزاؤه مع بعضها البعض كلاً متجانساً؛ رابعاً، التوازن، حتى تمكن رؤية العمل رؤية محايدة وكى لا تشتت المادة انتباهنا؛ خامساً، يجب أن يمتلك كلية totality ويقصد بها هومبولت أننا لا ينبغي أن يجذبنا جزء محدد من العمل، بل لا بد أن نشعر أننا أحرار في أن نشاهده ككل؛ وأخيراً، لا ينبغي أن يتعارض العمل الفني مع ما أسماه قوانين التخيل، ذلك لأن التخيل وحده هو القادر على تحريرنا من قيود الوجود الطبيعي ومن الاعتماد على ظواهر الطبيعة^(٦٠). والعمل الفني يخلق الإيهام illusion، وهو مظهر أكثر دواما من منتجات الطبيعة. والعمل الفني الذي يتم إبداعه بهذه الطريقة ليس به أى شيء فائض: في الواقع، تبدو كل أجزائه ضرورية. فهو كما هو، بل وكما هو كلية. وهو لا يمثل فكرة، بل الفكرة متصلة في الشكل ولا يمكن فصلها عنه. وهو يلطف عواطفنا، ويثير الرغبة، ويسمح لنا بالاستمتاع بالحماس الخالص، ويرجعنا إلى أنفسنا. ونحن نميز عمل العبقرى لأن تخيلنا يتغلب على نفسنا الكلية. ويمكنه أن يقوم بذلك لأن العبقرى تبع ميله الخاص اتباعاً كاملاً ومستقلاً، وحول تمثيل الطبيعة إلى شيء

Technik'; letter of 23 February 1793 to Körner pp.268f. (٥٨)

Heautonomie'; letter of 23 February 1793 to Körner p.274. (٥٩)

Schiller, *Über die ästhetische Erziehung*, ed. Wilkinson and Willoughby, 15th letter (٦٠)
pp.106f

جميل دون أن يقصد القيام بذلك واعيا. ويطبق هومبولت هذه الأفكار على مناقشته لقصيدة هرمان ودوروثيا، وهي ملحمة شعرية ذات طابع كلاسي لجوته، وهي أفكار ملائمة لهذه القصيدة فعلا. ولكن موضوع الخلاف يتمثل فيما إذا كانت هذه الأفكار يمكن تطبيقها أيضا على أنواع مختلفة أو أساليب مختلفة من أساليب الكتابة.

لم يكن علم الجمال في ألمانيا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر مجرد علم أكاديمي مقصورا على قاعات المحاضرات والدوريات المتخصصة، بل كان موضوعا يشغل أذهان أبرز الكتاب والشعراء: جوته وشيلر، ليستج وهيردر. وما كانوا ليكتبوا عن علم الجمال إلا إذا كان مهما بالنسبة لهم. فلقد دافع علم الجمال عن إنجازهم التخيلي بوسائل فلسفية، إذ إنهم في العالم المتغير الذي كانوا يعيشون فيه كانوا يبتغون التفاهم مع طبيعة أفعالهم ومنزلتها. ومن المؤكد أن هذا الاهتمام كان جزءا من علمنة الحياة في العالم الغربي التي استجمعت قواها، حيث سعى العلماء والفلاسفة لأن يحرروا أنفسهم من وصاية علم اللاهوت. كما رغب الشعراء والكتاب والفنانون في ألا يقيدهم قيد خارجي مرة أخرى. وقد دعم إيمانهم بقوة العبقورية ووظيفتها اقتناعهم بأنه يجب تقييم الفن والأدب دون الرجوع إلى معايير خارجية. علاوة على أن الأدب التخيلي كان يحل بالتدريج محل الكتابات المتعلقة بالدين باعتباره مادة القراءة المفضلة. وبما أنه وجب تمييز الطيب عن الخبيث، بدا ملحا بشكل متزايد تأسيس مبادئ سليمة للنقد الأدبي ليست في حاجة لأن يتم تسويغها بالإحالة إلى المرجعيات الرواسي established authorities أو إلى علم اللاهوت أو علم الأخلاق أو السياسة. وفي هذا الجانب، أسهم علم الجمال أيضا في تعزيز النقد الأدبي. فمنحت قوته الفلسفية الثقة للنقاد، حيث إنه جعل النقد يبدو عملا جادا ومحترما. ولا عجب في أن كبار الكتاب والشعراء انشغلوا بالنقد الأدبي، وكان نقدهم، الذي كان بارعا جدا، متأثرا بدوره تأثيرا كبيرا برؤاهم لعلم الجمال.

وعندما سعى هؤلاء الرواد في علم الجمال الفلسفي أن يؤسسوا استقلال الفن والأدب، النقد وعلم الجمال، شعروا بوجوب تعريف العلاقة بين علم الأخلاق وعلم الجمال من جديد. وقد اكتسب عصر التنوير الألماني Aufklärung نزعة أخلاقية قوية تخللت أدبه أيضا. (فحتى ليستج كان مازال يتوقع من التراجميديا أن تكون ذات وظيفة أخلاقية، فكان يرى أن مصطلح التطهير Catharsis في كتاب فن الشعر لأرسطو لا يعني "التكفير عن الذنب" purging، بل يعنى تنقية purifying انفعالي الخوف والشفقة). وأحدث اقتناع شافيتسييري وهتشسون Hutcheson بالتماثل الوثيق بين الجميل والصالح (راجع الفصل ٢٧ والقسم

الأول من الفصل الحالي) أثرًا كبيرًا في الكتاب الألمان. كما أن حجة بومجارتن القائلة بأن الجمال له مكانة تكافئ مكانة الحقيقة العلمية والأخلاق رددت صدى هذا الاقتناع ودعمته. وعلى الرغم من أن هيردر وكانت، وجوته وشيلر، أصروا على استقلال الفن والحكم الجمالي، فقد ادعوا أن علم الأخلاق جزء لا يتجزأ من علم الجمال، لكنهم لم يحددوا هذا الجزء. وراجت حجته. لذلك فإن ترسيخ أولوية الحكم الجمالي المستقل ذاتيا ملمح محوري من ملامح علم الجمال الكلاسي الألماني ويمثل تقدمًا فكريًا أصيلا لابد من الدفاع عنه، حتى في الوقت الحاضر، أمام أولئك الذين يسعون، لأسباب أيديولوجية، أن يقيموا الأدب والفن بالاستناد إلى معايير أخلاقية أو سياسية في المقام الأول.

ينبغي علينا أن ننظر إلى صعود علم الجمال في سياقه الاجتماعي أيضًا. ففي القرن الثامن عشر، غلب الذوق الفرنسي على معظم الدوائر الألمانية، وبناء على ذلك، كان علم الجمال الجديد في ألمانيا اهتمام الطبقة الوسطى في المقام الأول. فلم يروج له في البداية الحكام أو رجال البلاط أو الأرستقراطيون، بل روج له أساتذة الجامعة. ولا عجب في ذلك لأن عصر التنوير الألماني كان ذا نبرة وطابع جامعي أكثر بكثير من نظيره الإنجليزي والفرنسي. وبخلاف جامعات إنجلترا وفرنسا، لعبت بعض الجامعات الألمانية على الأقل دورًا مهمًا في الحياة الأدبية طوال القرن الثامن عشر. من الثابت أن الجامعات الألمانية لم تتفوق على الجامعات الإنجليزية والفرنسية إلا قليلا. ومع ذلك كان هناك العديد من هذه الجامعات التي كانت متناثرة في مقاطعات الإمبراطورية العديدة، الأمر الذي زاد من حركة أساتذة الجامعة وحريرتهم الأكاديمية؛ هذا بالإضافة إلى أن بعض الامتيازات الخاصة سهلت تملص أساتذة الجامعة من الرقابة تسهلا نسبيا. فلم يكن الأمر القضائي لأى أمير ملزمًا خارج مقاطعته. وكان الكتاب والفنانون أكثر عرضة لأن يحيطوا علماء بالمطبوعات الأكاديمية، خاصة لأنه لم يكن هناك إلا قلة قليلة من الأدباء الذين حظوا باهتمام الجمهور، بالمقارنة بإنجلترا وفرنسا. على سبيل المثال، الإصلاحات الكبرى في اللغة الألمانية والمسرح الألماني ابتدأها أستاذ ألماني بجامعة لايبتيغ Leipzig هو يوهان كريستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched (راجع الفصلين السادس، والثالث والعشرين أعلاه). فوضعت إصلاحات جوتشد أسس المسرح الألماني الكلاسي وأدت إلى حركة المسرح القومي، وهى رمز التطلعات الثقافية الألمانية، (ونظرًا لأن الإمبراطورية الرومانية المقدسة لم تكن دولة موحدة، صارت الثقافة بؤرة التطلعات القومية قبل ظهور الحاجة إلى دولة موحدة سياسيا بفترة طويلة). لذلك كانت مناقشة الفن والأدب ذات أهمية معاصرة كبيرة لانقصة فى ذلك الوقت. وعلى أية حال، لم تكن هناك إلا فرصة ضئيلة أمام أى شخص - باستثناء أولئك

الذين كانوا يكتبون عن القانون الدستوري أو الإداري - للاشتراك في الجدل السياسي العام قبل الثورة الفرنسية، ولذلك تم تكريس القدر الأعظم من الطاقة الفكرية لتنمية الحياة الذهنية inner life. وبالتالي تمكن علم الجمال من أن يصير قضية محورية في الحياة الفكرية الألمانية في القرن الثامن عشر على نحو سريع. كما أن مناصرة أساتذة الجامعة المشهورين، مثل بومجارتن وماير وكانت، للعلم الجديد قد دعم الاعتقاد بأن الفنون كانت ذات أهمية بالنسبة لهم. وهكذا، وضع الفلاسفة والكتاب الألمان الأسس الفلسفية لتلك الدراسة المتخصصة السابقة للأدب والفنون الجميلة التي صارت، بعد أن استوعبت تراث الشعرية والبلاغة، ذات طابع أكاديمي في الجامعات الألمانية في القرن الثامن عشر، وهي الآن عالية الشأن في جامعات العالم أجمع، فلقد ازدهرت منذ ذلك الحين.

وبرغم مكانة ديبدو وتأثيره، كان تأسيس علم الجمال كعلم فلسفي إنجازاً في الأساس. بالطبع ظهرت التأملات في الفن خارج ألمانيا أيضاً. فعلى سبيل المثال، بعض الأفكار ذات الطابع الكلاسيكي التي عبر عنها فنكلمان وأتباعه تماثل الأفكار التي طرحها السير يشوع رينولدز Sir Joshua Reynolds في إنجلترا في كتابة محاضرات *Discourses* (١٧٦٩ - ١٧٩٠). ويرى رينولدز أن الفنان لا بد أن يقوم الطبيعة، بل يضيف عليها الطابع المثالي. وتتمثل مهمة الفن في "أن يقدح التخيّل"^(٦١). وتقتضي قوانين الفن أن تتبع الأجزاء الكل. وينبغي على الفنان أن يراعي مبادئ التنوع والجدة والتباين، ولكن في حدود معينة فقط، لأنه إذا اشتط في هذه المبادئ، فإنها ستشوه اللذة، بل قد تحول دونها. لكن رينولدز يكتب في المقام الأول من وجهة نظر الفنان الممارس، وملاحظاته النظرية ملاحظات عابرة، علاوة على أنه لا يستعمل كلمة "جمالي". فمن المعهود أن مصطلح "علم الجمال" لم يتأصل في اللغة الإنجليزية إلا بعد فترة طويلة^(٦٢) [من الوقت الذي كتب فيه رينولدز ذلك]، وهي أطول بكثير مما في فرنسا، على سبيل المثال، فيبدو أن هذا المصطلح قد تم إدخاله فرنسا بالفعل في عام ١٧٥٣، وسلك طريقه - ربما باقتراح من ي. ج. سولتسر J. G. Sulzer - إلى الملحق الذي طبع في عام ١٧٧١ لـ دائرة المعارف الفرنسية^(٦٣) *Encyclopédie*. ومضت بعض العقود الأخرى قبل أن يتم قبول الكلمة قبولاً كاملاً باعتبارها مفردة فكرية

(٦١) Essais esthétique (Selbstanzeige über Hermann und Dorothea) (GS, III).

(٦٢) GS, III

(٦٣) Moritz, *Schriften*, 1785

ولغوية إنجليزية شائعة؛ وتستعمل الآن على نطاق واسع لدرجة أنه لا يعرف أصلها الحديث نسبيا إلا قلة من الناس.

وهكذا، يعتبر صعود علم الجمال فصلا بارزا من فصول التاريخ الفكرى بدأ على صفحات رسالة ماجستير مجهولة كتبها طالب فلسفة شاب فى عام ١٧٣٥ فى جامعة هاله Halle وأدت، فى خلال قرن أو قرابة قرن، إلى الاستعمال العام لمصطلح "علم الجمال" فى كل أنحاء العالم الغربى، وأدت أيضا إلى طريقة مختلفة فى التفكير فى الفنون.

الفصل التاسع والعشرون

الآداب والفنون الأخرى

بقلم : ديفيد مارشال ودين ميس

(١) الشعر مثل التصوير

ديفيد مارشال

يذهب بيرك فى كتابه بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* إلى أن أثر الكلمات "لا ينبع من تشكيل صور للأشياء العديدة التى تمثلها [الكلمات] فى الخيال؛ ويصر على أنه "عند الفحص الدؤوب لذهنى وعند جعل الآخرين يفحصون أذهانهم، لا أجد مثل هذه الصورة تتشكل مرة واحدة فى كل عشرين مرة أقوم فيها بالفحص"؛ ويؤكد قائلاً: "فى الواقع، قلما يعتمد الشعر فى إحداث تأثيره على القدرة على إثارة صورة ملموسة، لدرجة أننى تيقنت من أنه سيفقد جزءاً كبيراً من طاقته إذا كانت تلك [الإثارة] النتيجة الحتمية لكل وصف^(١)". ولكن كما يوحى ميل بيرك للمذهب التجريبي، كان شاعراً فى عام ١٧٥٧ (وهو العام الذى نشر فيه كتاب بحث فلسفى) الزعم بأن الكلمات، خاصة الكلمات فى الشعر، يمكن أن تمثل صوراً، بل تقدمها. وبعد ذلك بتسع سنوات أى فى عام ١٧٦٦ عندما عكف ليستنج Lessing على توضيح آثار التصوير Painting والشعر فى كتابه لاوكون Laocoön أعلن عزمه على مواجهة "الذوق الزائف" و"الأحكام الواهية" التى حولت تأكيد سيمونيديز Simomides بأن اللوحات قصائد صامتة والقصائد صور ناطقة إلى مجموعة من القواعد للفنانين والنقاد^(٢).

سعى كل من ليستنج وبيرك لأن يفندا الجوانب المختلفة من التراث المعروف باسم "الشعر مثل التصوير" ut pictura poesis وهى الكلمات التى انتزعت من سياقها فى كتاب فن الشعر لهوراس لتمثل الاعتقاد بأن الشعر والتصوير متماثلان أو لا بد أن يكونا كذلك^(٣). وفى النهاية ستؤدى الحجج التى شككت فى قدرة الوصف على إنتاج صور وفى أوجه الشبه بين الشعر والتصوير إلى تقويض هذا التراث؛ ولكن بيرك وليستنج كانا يستجيبان لآراء صارت واسعة الانتشار مع حلول النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وإذا كان القرن الثامن عشر شهد أقول مبدأ الشعر مثل التصوير، فإنه قد شهد فى بدايته نهضة هذا المبدأ. عندما اختار الأب ديبو Abbé

(١) Burke, *Enquiry*, pp. 167, 170

(٢) Lessing, *Laocoön*, p.5; *Laokoon*, IX, p.5

(٣) Horace, *Ars Poetica*, v. 361. The Term "poetry" in eighteenth-century comparisons generally was used in the way we would use "literature" it could refer to dramatic as well as epic poetry, as well as lyric modes. I Talso gradually encompassed the novel, although most treatises on aesthetics did not find it decorous to discuss novels.

Du Bos الكلمات "الشعر مثل التصوير" اقتباسًا استهلاكيًا لكتابه القيم تأملات نقدية فى الشعر والتصوير *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* الذى نشر فى عام ١٧١٩، ولخص واستبق قدرًا كبيرًا من كتابات القرن الثامن عشر عن الفن. وبحلول عام ١٧٤٦ كان بإمكان الأب باتيه Abbé Batteux أن يشير فى كتابه الفنون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* إلى أنه بعدما كتب فصلا عن الشعر، ليس فى حاجة لأن يكتب فصلا عن التصوير، ويضيف أنه يكفى أن نعيد قراءة فصله الأول ونحل كلمة التصوير محل كلمة الشعر^(٤).

نظرًا لأن مبدأ الشعر مثل التصوير يمثل الفكرة القائلة بأن أعمال الأدب وأعمال التصوير متماثلة أو لابد أن تكون كذلك، فإنه يتداخل مع العديد من التقاليد المتعلقة به، وأهمها التقليد الذى يرى فى الأدب والتصوير "أخوة الفنون"^(٥) sister arts. استمد مشروع عصر النهضة المتمثل فى إيجاد أوجه شبه بين الفنون البصرية والفنون القولية^(٦) طاقة جديدة فى القرن الثامن عشر من رغبة عصر التنوير فى اكتشاف مبادئ عامة. فى عصر النهضة، شجعت المحاولة الإنسانية لرفع التصوير إلى مرتبة الفنون السبعة libera arts على عقد مقارنات بين الفنون القولية والفنون البصرية^(٧). وفى القرن الثامن عشر، أسهم رواج وانتشار وإعادة إنتاج لوحات التصوير من خلال الطبع والنقوش فى أن يحتل التصوير مكانة رفيعة فى تأكيد الخصائص التصويرية pictorial characteristics التى يمكن للنصوص الأدبية أن تصبو إليها بل يجب عليها أن تفعل ذلك. عقدت الأوصاف الأدبية التى استلهمت مبدأ الشعر مثل التصوير العزم على منافسة لوحات التصوير، متبعة فى ذلك تقاليد الشعر التصويرى ekphrastic poetry (حيث تحاول القصائد أن تكون لسان حال عمل من أعمال الفن التصويرى)^(٨) والمفاضلات فى عصر النهضة Renaissance Paragoni أو المباريات بين الفنون.

ومع ذلك كان هناك شك وخلاف حول المكان اللائق للأدب والتصوير فى هرمية الفنون. كان كل من التصوير والشعر يمتلك قوى وخصائص وأثارًا يفتقدها الآخر، واشتكى

(٤) Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, p. 247.

(٥) See Hagstrum, *The Sister Arts*.

(٦) See Howard, "Ut pictura posits", pp. 43-71. see also Hagstrum, *the sister Arts*, pp. 57-92; and Bender, *Spenser and Literary Pictorialism*.

(٧) See Bender, *Spenser and Literary Pictorialism*, p. 10; and Lee, *Ut Pictura Poesis*, pp. 201-2.

(٨) See Hagstrum, *The Sister Arts*, p. 18n. See also Hollander, "The poetics of ekphrasis", pp. 209-19.

ليستج من أن الرغبة فى إيجاد أوجه شبه بين الفنون وما نجم عنها من خلط بينها خلقت "هوساً بالمجاز" mania for allegory فى التصوير، و"هوساً بالوصف" mania for description فى الشعر^(٩). ولكن كان مبدأ الشعر مثل التصوير أكثر تأثيراً فيما يتعلق بكونه دعوة للأدب لى يلعب نفس الدور الذى يلعبه التصوير، وذلك من خلال تقديم صور ولوحات tableaux للقارئ أو المستمع. يقول ديبو فى هذا الشأن: "لابد أن نعتقد أننا نرى عندما نستمع إلى قصيدة؛ فيقول هوراس إن الشعر مثل التصوير"^(١٠). وعلى الرغم من مطالب بعض الكتاب أمثال ديبو برفض القواعد والمبادئ المسبقة، فإن مثل هذه التصريحات انتقلت بسهولة من الروايات الوصفية للفن إلى الروايات الفرضية prescriptive له. وعلى الرغم من أن هذا التراث لا يعد مدرسة شكلية أو مذهباً شكلياً بقدر ما هو مجموعة من المعتقدات والرغبات عن التجربة الجمالية، فإن التراث الممثل فى شعار الشعر مثل التصوير تجاوز البحث عن أوجه الشبه بين الفنون إلى المطالبة بأنه لابد للشعر أن يحاكي التصوير.

بالطبع لم يدع استخدام هوراس الأصلى للكلمات "الشعر مثل التصوير" إلى المدرسة الفكرية التى ارتبطت بهذه العبارة فيما بعد. فلقد كان هوراس يناقش المسرح فى كتابه فن الشعر، وقال: "لا يثار الذهن بما يصل إليه عن طريق الأذن بقدر ما يثار بما يمثل أمام العين موضع الثقة، وما يراه المشاهد بنفسه"؛ ولكن "الشعر مثل التصوير" ترد فى سياق غير ضار لا يتعلق بالمقارنة بين الفنون القولية والفنون البصرية^(١١). يلاحظ جان هجستروم Hagstrum أن الطباعات التى نشرت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر من كتاب فن الشعر لهوراس رقت عبارة هوراس بطريقتين مختلفتين: "كما يكون التصوير يكون الشعر" ut pictura poesis erit بدلاً من "يحدث أحياناً أن يكون الشعر مثل التصوير"^(١٢) ut pictura poesis: erit quae يبدأ كتاب دى فرنوا Du Fresnoy المؤثر الذى نشر لأول مرة فى عام ١٦٦٧ بعنوان فن التصوير *De Arte Graphica* بالكلمات التالية: "كما تكون الصورة تكون القصيدة، بالمثل فليكن التصوير ممثلاً للشعر"^(١٣) ut pictura poesis erit; similisque poesi/sit pictura ، محولاً مقارنة هوراس العضوية إلى تصريح منهجى. ونشرت الترجمة الإنجليزية المهمة لكتاب فن التصوير وعلى صفحة عنوانها العبارة "كما

^(٩) Lessing, *Laocoon*, p. 5.

^(١٠) Du bos, *Béflexions Critiques*, I, pp. 278, 273, 274-5.

^(١١) Horace, *Ars Poetica*, vv. 180-2, 361.

^(١٢) Hagstrum, *The Sister Arts*.

^(١٣) Du Fresnoy, *The Art of Painting*, p. 2; Hagstrum, *The Sister Arts*.

يكون التصوير يكون الشعر" (قبل كتاب دييو بأربعة عشر عاما)^(١٤). كان الناقد الفرنسى شارل ألفونس دى فرنوا Charles Alphonse du Fresnoy قد كتب كتابه فن التصوير باللغة اللاتينية فى عام ١٦٣٧، ونشر باللغة الفرنسية فى عام ١٦٦٧ مع هوامش بقلم روجيه دو بيل Roger de Pile. ونشر درايدن أول ترجمة إنجليزية له فى عام ١٦٩٥ بالإضافة إلى شروح دو بيل، وتلا ذلك ترجمات أخرى فى القرن الثامن عشر بما فيها الترجمة الشعرية التى نظمها ديفو فى عام ١٧٢٠، والترجمة التى قام بها السير يشوع رينولدز فى عام ١٧٨٣ ونيلها بحواشى وتعليقات^(١٥). ليست تصريحات دى فرنوا الموجزة فى العادة مقارنة مفصلة بين الفنون بقر ما هى سلسلة من الملاحظات. ويؤكد العمل على الفكرة العامة لأوجه الشبه بين الفنون بينما يميز بين مجالات خاصة من السمو والدونية، خاصة فى ترجمة درايدن (التى تغير المفتاح "كما تكون الصورة تكون القصيدة"..^(١٦) إلى عبارة أقل منهجية "التصوير والشعر أخوان").

يبدأ النص هكذا: "التصوير والشعر أخوان متشابهان فى كل شىء لدرجة أن كلا منهما يقرض الآخر اسمه ومكانته. أحدهما يطلق عليه اسم الشعر الصامت، والآخر اسم الصورة الناطقة". لكن يبدو أنهما فى غاية التشابه فى أهدافهما ومعاييرهما الأساسية: "لم يقل الشعراء أى شىء فقط إلا ما اعتقدوا أنه سيتمع الأذان. وكان دأب الرسامين دوما أن يمتعوا الأعين. باختصار، تلك الأشياء التى اعتبرها الشعراء غير جديرة بأقلامهم اعتبرها الرسامون غير جديرة بقلم الرسم"^(١٧). واستشهد دى فرنوا فى حواشيه المفسرة بترنوليان Tertullian ويشيرون ليوكد العلاقة والارتباط والتشابه السلالى بين الفنون، لكنه يؤكد مفهوم المحاكاة: "كلاهما يهدف إلى نفس الغاية، ألا وهى المحاكاة. كلاهما يثير عواطفنا، ونسمح لأنفسنا عن طيب خاطر أن يخدعنا كل منهما؛ أعيننا وأنفسنا معلقة بهما لدرجة أننا على استعداد لأن نقنع أنفسنا بأن الأجسام المرسومة تنتفس وأن الاختلافات حقائق"^(١٨). فى القرن الثامن عشر كان الاهتمام التقليدى بالمحاكاة يعنى باطراد طلب المزيد من محاكاة الواقع verisimilitude التى كان يتم التعبير عنها من خلال آثار العمل الفنى: قدرة الفن لا على هز مشاعر القراء أو المشاهدين فحسب بل كذلك على إجبارهم على التصديق.

Hagstrum, The Sister Arts (١٤)

Hagstrums, The Sister Arts (١٥)

Hagstrums, The Sister Arts (١٦)

The Art of Painting (١٧)

The Art of Painting (١٨)

قدم درايدن لكتاب فن التصوير بمقالة عنوانها الشبه بين الشعر والتصوير (ويفصفا سينتسبرى بأنها "أول كتابة يخطها أديب إنجليزى متميز جداً عن موضوع فن التصوير")^(١٩). إن أوجه الشبه الفعلية بين الفنون التى يؤكد لها درايدن أوجه عامة نوعاً ما. تؤكد المقالة على قضايا الموضوع واللباقة والملاءمة وخاصة المحاكاة. "محاكاة الطبيعة جيداً فى أى موضوع كان هى الكمال فى كلا الفنين، وأفضل صورة وأفضل قصيدة هى تلك التى تكون أكثر تشبهاً بالطبيعة". فيما عدا هذه الأهداف العامة، يعتمد درايدن على سلسلة من التحويلات أو حتى الترجمات بين الفنين: على سبيل المثال، يقول: "إن رسم مخطط عام للصورة أو نموذج أكمل لها يمثل فى لغة الشعراء كتابة خلفية المشهد المسرحى scenery فى مسرحية" أو "التعبير وكل ما يخص الكلمات فى القصيدة مثل التلوين فى الصورة"^(٢٠).

بينما تشترك النظريات والاهتمامات الجمالية التى تتضمن تحت لواء "الشعر مثل التصوير" فى الاهتمام الأساسى بمقارنة فنى الأدب والتصوير، تؤدى قضية أوجه الشبه بالمنظرين إلى القيام بتمييزات دقيقة بين الوسائط media والآثار والموضوعات؛ وفى العادة تصنع هرمية تظهر تفوق فن على آخر، على الأقل فى جوانب محددة. وفى مجال النقد الأدبى ونظرية الجمال فى القرن الثامن عشر، اشتمل "الشعر مثل التصوير" بوجه عام على تفضيل حاسة البصر التى افترضت أن الفنون البصرية هى المثل الأعلى. يقول ديوبو: "البصر له سطوة على النفس أكبر من الحواس الأخرى". "يمكننا أن نقول إذا تحدثنا بلغة مجازية إن العين أقرب للنفس من الأذن"^(٢١). يعلن باتيه Batteux أن "الإنسان يولد مشاهداً"، كما يؤكد أيضاً أولوية البصر: "من بين كل حواسنا، لا توجد حاسة أكثر حيوية وتزودنا بأكثر قدر من الأفكار سوى حاسة البصر"^(٢٢). إن النظريات التى أكدت قوة الإدراك البصرى لم تنته بالضرورة إلى أن التصوير أسمى من الشعر، ولكن الأفضلية المزعومة للبصرى، على الأقل بالنسبة لتجربة القراء والمشاهدين، أدت إلى فكرة مضمونها أن الأدب لابد أن يحاكي التصوير بأن يخاطب حاسة البصر.

فى الصياغات المميزة لهذا التراث، تجاوز ديوبو أوجه الشبه ليصر على أن يحاكي الشعر التصوير. فى الواقع، يقول ديوبو بأن الشعر لابد أن ينتج لوحات تصويرية، ويقول لكى يحررنا الكاتب يجب عليه أن "يضع أمام أعيننا من خلال اللوحات الأشياء التى يحدثنا عنها".

Howard (١٩)

The Art of Painting, pp. xxxiv, xlvi, li (٢٠)

Du Bos, Réflexions critiques, I (٢١)

Batteux, Traité de la poésie dramatique, in Les Beaux-Arts. (٢٢)

لابد أن تشتمل تمثيلات الشاعر "على صور تشكل لوحات فى خيالنا". ويرى ديبو أنه "يجب أن ... يمتلك أسلوب الشعر بصور ترسم الأشياء الموصوفة فى القصيدة رسماً شديد الروعة لدرجة أننا لا نستطيع أن نفهمها إلا إذا امتلأ خيالنا على الدوام بلوحات تتابع الواحدة تلو الأخرى فيه ... لذلك من الواجب أن نعتقد أننا نرى عند سماعنا للأشعار: الشعر مثل التصوير، كما يقول هوراس" (٢٣). يحتوى كتاب كيمز عناصر النقد الذى نشر لأول مرة فى عام ١٧٦٢ على واحدة من أوضح وأشمل صياغات اتجاه ديبو الفكرى باللغة الإنجليزية. كما يطالب كيمز الكتاب بتقديم صور ولوحات لقرائهم، ويقول: "الكتاب العباقرة، الذين يدركون أن العين أفضل طريق للقلب، يمثلون كل شيء كما لو كان يحدث أمام أعيننا، ويحولنا من قراء أو سامعين إلى مشاهدين"؛ ويضيف كيمز قائلاً: "الوصف الدقيق المتدفق حيوية ... يثير فى داخلى أفكاراً لا تقل تميزاً عما لو كنت شاهد عيان: يتم تحويلي بلا وعى إلى مشاهد؛ ويتكون لدى انطباع بأن كل حادثة تحدث أمامي". ليس القارئ مثل المشاهد فحسب؛ فكيمز يصوره على أنه مشاهد ذو حاسة بصر حادة جداً .

يقول كيمز إن "قوة اللغة تكمن فى إثارة صور بالغة حد الكمال تؤدى إلى نقل القارئ كما لو كان عن طريق السحر إلى مكان الحدث المهم، وتحوله إلى مشاهد يشاهد كل ما يحدث" (٢٤). بالطبع كان مصطلح النقل (٢٥) transport مصطلحاً أساسياً فى علم الجمال فى القرن الثامن عشر، وكان يرتبط ارتباطاً خاصاً إن لم يكن حصرياً بالسامى. يتحدث لونجينوس (فى ترجمة ولستيد الإنجليزية عام ١٧٢٤) عن "النقل العجيب للذهن" الذى من خلاله "تبدو كما لو كنا نشاهد الأشياء التى نتحدث عنها ... ونسلط الضوء على كل جوانبها أمام أولئك الذين يسمعوننا" (٢٦). ربما كان كيمز ينقل نقلاً مباشراً عن دى بيل الذى يقول إن

Du Bos, Réflexions critiques, I, (٢٣)

Kames, Elements of Criticism, II (٢٤)

(٢٥) لا يعنى مصطلح transport هنا النقل المادى فحسب، بل يعنى كذلك النقل المعنوى والعاطفى والنفسى فيما يشبه الانجذاب أو النشوة، بأن ينقلك الحدث أو الشيء أو العمل من حالتك النفسية والعاطفية والوجدانية التى تكون عليها إلى حالة أسمى، أى تطفى الحالة الجديدة على حالتك المعهودة وتخرسها ولو مؤقتاً، كما يحدث مثلاً عندما تقرأ عملاً ما وتتقمص شخصية ما فى هذا العمل، فهنا تتخلص من القيود الأرضية التى تربطك بهمومك الشخصية وواقعك المعاش لتعيش واقعاً مغايراً نقلك إليه العمل. باختصار، يعنى المصطلح أيضاً النشوة ويقارب هنا كلمة enthusiasm التى تعنى فى معناها الفنى "الانجذاب [الإلهى] أو "النشوة" (المترجم).

Longinus, Works, p. 183 (٢٦)

كلًا من الشعر والتصوير "يهدفان إلى الخداع، وإذا لم ننتبه لهما، سينقلنا بطريقة سحرية من بلدنا إلى بلد آخر"^(٢٧). يؤكد كيمز نقل القراء الذين يبدون كما لو كانت قوة الصور تبعدهم.

إن سوابق مثل هذه المفاهيم للإيهام الساطع *vivid illusion*، خاصة لإيهام البصر، لها جذور في البلاغة والشعرية الكلاسيكية، خاصة في التوصية التي مؤداها أن على الخطيب أن يتحدث بمثل هذه الصور الساطعة لدرجة تمكن مستمعيه من رؤية الأشياء التي يصفها، وهو ما عرف فيما بعد باسم المحاكاة الحيوية لجزيئات الطبيعة *enargeia*. يعلن أرسطو في كتابه الخطابية أن الكلمات "لا بد أن تعد المشهد أمام أعيننا"؛ ويثنى على "التعبيرات التي تجسد الأشياء أمام أعيننا"^(٢٨). كما ينصح أرسطو في كتابه فن الشعر الشاعر بأن "يضع المشاهد الفعلية أمام أعيننا بقدر الإمكان وبهذه الطريقة سيرى كل شيء بنفس السطوع الذي يراه به شاهد العيان، الأمر الذي يجعله يبدع كل ما هو مناسب"^(٢٩)، ومن الواضح هنا أن عبارات أرسطو ستجد لها صدى في العديد من عبارات القرن الثامن عشر عن مبدأ الشعر مثل التصوير، خاصة في كتاب عناصر النقد لكيمز. ويرى شيشرون أن "كل استعارة، بشرط أن تكون استعارة جيدة، لها تأثير مباشر على الحواس، خاصة حاسة البصر التي تعتبر أكثر الحواس حدة". ويلفت انتباه الخطيب إلى أن "الاستعارات المستمدة من حاسة البصر أكثر وضوحًا بكثير، حيث إنها تضع في مجال رؤيتنا الذهنية أشياء لا تلتقطها أعيننا فعليًا"^(٣٠).

أدرج النقاد والمنظرون في القرن الثامن عشر مصطلحات ومفاهيم من البلاغة والشعرية الكلاسيكية، وتوقعوا من الكتاب أن يحركوا وجدان قرائهم ومستمعيهم بصور ساطعة وواضحة سهلة الفهم. ولكن بينما استخدم أرسطو أو شيشرون مصطلحات مفهومة على نطاق واسع عندما تحدثا عن الكلمات التي تجسد المشهد أمام أعين الجمهور، أو تخاطب حاسة البصر، اكتسبت مصطلحات ومفاهيم مثل الرؤية الذهنية *mental vision* وخاصة الصور (الذهنية) *images* بعد ديكرات وهوبز ولوك وبركلي معان جديدة ومركبة وحتى معان فنية. اشتكى ليستج في أحد هوامش لاوكون قائلًا: "ما نطلق عليه اسم الصور الشعرية *poetische Gemälde* كان صورًا حسية في الذهن *phantasiae* عند القدماء ... وما نطلق عليه "إيهامًا" *illusion*، أي العنصر المخادع في هذه الصور، أطلقوا عليه اسم المحاكاة

^(٢٧) *The Principles of Painting*, pp. 257-8

^(٢٨) Aristotle, *Rhetoric*, III.x, pp 399, 405. On *enargeia* and *engereia*, see Hagstrum.

^(٢٩) *The Sister Arts*, pp. 11-12. See Bender, Spenser, pp. 8-10

^(٣٠) *Poetics*, XVII., I, p. 65.

^(٣١) Cicero, *De oratore*. III, p. 127

الحيوية للجزئيات الطبيعية *enargeia*. وذهب إلى أن "المباحث الحديثة عن الشعر" كان عليها أن تتبنى استعمال بلوتارك للعبارة "أحلام اليقظة" وأسقطت كلمة "صورة" تمامًا، ولو حدث ذلك "لما كانت الصور الحسية الذهنية الشعرية *poetical phantasiae* قد انحصرت بهذه السهولة فى إطار اللوحة التصويرية المادية"^(٣١). فى الواقع، يصف كيمز مفهومه للحضور المثالى (الحضور المتخيل الذى يشعر به القارئ عندما يتم تحويله إلى مشاهد) بأنه "حلم يقظة"، على الرغم من أنه مازال يصر على أن: "فى السرد كما فى الوصف، ينبغى أن توصف الأشياء بدقة بالغة حتى تشكل فى ذهن القارئ صوراً واضحة مفعمة بالحيوية .. ينبغى للسرد فى القصيدة الملحمية أن يناقش الصورة فى حيوية تمثيلاتها ودقتها"^(٣٢).

لقد أطلق على المقالات التى نشرها أديسون فى مجلة سبكتاتور فى عام ١٧١٢ عن مباح الخيال وصف "البيان المعتمد باللغة الإنجليزية لمذهب المحاكاة الحيوية للجزئيات الطبيعية". لاحظ هجستروم "الجمع بين المبدأ الجمالى القديم والنفسية العلمية الحديثة" وأوحى بأن مبدأ الشعر مثل التصوير "قام على المذهب التجريبي الإنجليزي - على نظرية المعرفة عند لوك والتقليد الجمالى المرتبط بها الذى يمتد من هوبز حتى أديسون"^(٣٣). يمكن للمرء أن يخمن أن نمو نظرية المعرفة ونظريات الإدراك فى بدايات القرن الثامن عشر أسهم فى إحياء؛ أو على الأقل بعث القوة والحيوية من جديد فى النظريات الجمالية الخاصة بأهمية الصور فى الأعمال الأدبية. ليست العلاقة بين الأبحاث الفلسفية والعلمية الوليدة فى ذلك العصر والمساندات المعاصرة "لمبدأ الشعر مثل التصوير" علامة على التأثير بقدر ما هى علامة على الاهتمامات والمشاكل المرتبطة. ومع ذلك كانت تخمينات كتاب مثل لوك وهيوم مهمة جداً لنظريات الشعر مثل التصوير، على الأقل جزئياً نتيجة لمركزية مكانة الصور فى نظرية المعرفة فى عصر التنوير ونتيجة للانشغال بأفعال الخيال والمحاكاة والتمثيل.

يتحدث لوك فى كتابه مقالة خاصة بالفهم البشرى عن "الإدراك الثانوى" *secondary perception* عند مناقشة استبقاء الأفكار - أى "قدرتنا على أن نبعث فى أذهاننا تلك الأفكار التى اختفت بعد أن انطبعت على أذهاننا، أو بعد أن ابتعدت عن مرمى البصر"^(٣٤). ويتحدث أديسون عن "المباحج الأولية للخيال التى تتبثق كلية من مثل هذه الأشياء كما كانت أمام أعيننا"، و"المباحج الثانوية للخيال التى تتدفق من أفكار الأشياء المرئية، عندما

Lessing, Lacoön (٣١)

Kames, Elements of Criticism (٣٢)

Hugstrum, The sister Arts (٣٣)

Locke, Essay, pp. 152, 149 (٣٤)

لا تكون الأشياء أمام أعيننا فعلاً، ولكننا نستدعيها فى ذكرياتنا، أو تتشكل فى رؤى مقبولة للأشياء التى تعتبر إما غائبة أو مختلقة^(٣٥). والأهم من أى ترأسل محدد للمصطلحات أو المقولات هو الاهتمام بالإدراك الحسى، خاصة البصر، والوتيرة المجازية التى يمكننا أن نطلق عليها اسم صور الصور الذهنية *imagery of images*. يهتم أديسون بمباهج الخيال التى تتبع من "الأشياء المرئية، إما عندما تكون هذه الأشياء فى مجال بصرنا فعلاً، أو عندما نستدعى أفكارها فى أذهاننا من خلال اللوحات التصويرية والتماثيل والأوصاف"، إلا أن أوصافه لهذه التجارب تقع فى مكان ما بين المباهج الأولية والمباهج الثانوية؛ ذلك لأنه يهتم بالصور الذهنية *Images*.

عندما يقارن أديسون السهولة التى نكتسب بها مباهج الخيال بمباهج الفهم الأكثر صعوبة، يقول: "يكفى أن نفتح أعيننا ليدخل المشهد. ترسم الألوان ذاتها على المخيلة *fancy* دون كثير اهتمام فكرى أو إعمال للذهن من قبل المشاهد"^(٣٦). ويتحدث لوك عن ذوى الذاكرة العضاء *superior memory* قائلاً إنهم يملكون "دوماً أمام أعينهم مشهد أعمالهم السابقة بأكملها، حيث لا يمكن لأية فكرة طرأت على أذهانهم من قبل أن تفلت من بصرهم"، ويتخيل لوك أن الملائكة وُضعوا دوماً أمام أعينهم كل معرفتهم السابقة جملة واحدة كما لو كانت صورة واحدة^(٣٧). ويصف قدرة الذهن "على رسم" الأفكار التى كانت موجودة فى وقت مضى، أى ما يطلق عليه "تلك الصور الكامنة" *dormant pictures*؛ ويصف - فى سلسلة متقنة من الاستعارات عن خبو الذاكرة - كيف أنه فى الذهن "النقوش تتمحى على مر الزمن، وتبلى الصور. الصور المرسومة فى أذهاننا مرسومة بألوان خابية"^(٣٨).

يبدو أن لوك يستمد فكرته عن "التحلل الدائم لكل أفكارنا" من هوبز الذى يصف الخيال بأنه "لا شيء سوى الحس المتحلل"^(٣٩). إن أكثر الأشياء ملاءمة فى هذا السياق هى الفكرة القائلة بأننا نعرف ونذكر العالم من حولنا من خلال صور فى الذهن. يقول هوبز عند تعريفه للحس فى كتابه لويathan *Leviathan* إن كل فكرة "تمثيل أو مظهر لصفة ما أو عرض آخر لجسم خارج عنا وهو ما يطلق عليه عادة اسم موضوع *object* ... ما يبدو

Addison, *The Spectator*, III, p. 537 (No. 411, Saturday, 21 June 1712). Cf. Wimsatt (٣٥) and Brooks, *Literary Criticism*, p. 255n

Addison, *The Spectator*, III, pp. 536-8 (٣٦)

Locke, *Essay*, p. 154 (٣٧)

Locke, *Essay*, pp. 150, 152 (٣٨)

Locke, *Essay*, p. 151. see Hobbes, *Leviathan*, p. 15 (٣٩)

seeming أو يُتخيل fancy هو ما يسميه البشر حسًا، ويمكن بالنسبة للعين فى الضوء أو اللون المرسوم". وللخيال الفضل فى حضور صورة ذهنية لشيء ما بعد غياب هذا الشيء:

بعد أن يبعد الشيء أو تغمض العين، لا نزال نحتفظ بصورة للشيء المرئى، رغم أنها أكثر إعتاما منها عند رؤيتنا له. وتلك ما يسميها اللاتينيون الخيال imagination من الصورة الذهنية التى تشكل بصريًا ... ولكن اليونان يسمونها المُخيلة fancy التى تدل على الظهور appearance، وتلائم كل الحواس دون اقتصارها على حاسة بعيها. لذلك فإن الخيال ما هو إلا حس متحلل decaying sense، ويوجد عند البشر والعديد من الكائنات الحية الأخرى، فى المنام كما فى اليقظة.

إن الذاكرة والقدرة على دمج الصور المتذكّرة وتغييرها وبالتالي على خلق صور ذهنية جديدة مثالان على ما يطلق عليه هوبز "اختلاق الذهن"^(٤٠) fiction of the mind. ويتحدث بركلى أيضًا عن "اختلاقات الذهن" وعن "الأفكار التى تطبع فى الحواس من قبل خالق الطبيعة"، ويطلق على هذه الأفكار اسم "أشياء حقيقية"، أما تلك الأفكار الأقل وضوحًا التى "تثار فى الخيال" فتسمى "أفكارًا" أو "الصور الذهنية للأشياء" images of things التى تتسخها وتمثلها الأشياء الحقيقية"^(٤١).

لذلك يجب علينا - عند فهم استغلال القرن الثامن عشر لمبدأ الشعر مثل التصوير - أن ندرك أنه بالنسبة للكُتّاب الذين حاولوا أن يتخيلوا أو يصفوا أو يمثلوا التجربة البصرية للأدب - أى قدرة الكلمات والنصوص على تقديم مشاهد أمام أعين القارئ - كان من الممكن وربما من الضروري النظر إلى الأفكار المثارة فى الذهن باعتبارها صورًا ذهنية images وصورًا مادية pictures. وعلى الرغم من أن هوبز ولوك وبركلى وهيوم يحذرون قراءهم من اللغة غير الدقيقة وغير اللاتقة والمجازية عند وصف نشاطات الإدراك والذهن (خاصة الذاكرة والخيال)، فهم يتحدثون دومًا عن الصور الذهنية والتمثيلات representations والنسخ والصور المادية واللوحات التصويرية وكذلك عن الصور المنطبعة فى الذهن imprinting والنقوش inscriptions والانطباعات impressions والكتابة. إن العالم الذى تتخيله وتصفه نظرية المعرفة فى القرن الثامن عشر تنقله حواسنا من خلال التذكر أو التخيل. والتذكر memory والتخيل imagination (تأمل الأشياء الغائبة أو التى لم تعد ماثلة فى الذهن أو الأشياء المختلقة المركبة من أشياء خبرناها من قبل)

Hobbes, Leviathan (٤٠)

Berkeley, Principles, Dialogues, and Philosophical Correspondence (٤١)

تجربتان بصريتان منذ البداية. فحتى قيل أن يأخذ المرء في اعتباره بأثار العمل الفني وأحواله، أو فلنقل منذ اللحظة التي يفتح فيها عينيه (على الدنيا)، يكون موجودًا بالفعل في مجال التمثيل والمحاكاة.

ليس من الصعب القول بأنه لا بد على النصوص أن تقدم صورًا ذهنية وصورًا مادية للذهن إذا كنا نعتقد أن الذهن ممتلئ على نحو طبيعي بصور ذهنية وصور مادية رسمها الإدراك وطبعها فيه. يرى أحد النقاد أن "أفكارنا مرسومة في الخيال" وأن "الصوت الواضح" هو صورة الفكر التي تكون عندئذ "مرسومة تلقائياً في الخيال". يمكن إعادة إنتاج الصور في المذهب من خلال الكلمات، التي تقوم بعد ذلك برسم صور في أذهان الآخرين؛ "التمثيل الحرجي لأي شيء من خلال وساطة الكلمات هو نفس التمثيل الذي رسم في المخ أولاً"^(٤٢). التصورات البلاغية للمحاكاة الحيوية للجزئيات الطبيعية enargeia (وهو تقليد في مقارنة فني الأدب والتصوير) وخاصة النظريات التي طالبت الأدب بأن يقدم صورًا ذهنية وصورًا مادية ولوحات تصويرية لذهن القارئ كانت شديدة التوافق مع نظرية المعرفة التي لم تمل من وصف الإدراك والخيال من خلال الاختلاقات والصور الذهنية والصور المادية واللوحات التصويرية.

تجرى هذه المناقشات الفلسفية للإدراك والتخيل تمييزًا مؤداه أن الصور الذهنية التي يولدها التخيل أوهى وأعم وأقل وضوحًا وحيوية من الأشياء التي ندركها فعلاً عندما تكون ماثلة أمامنا. ولكن المدافعين في القرن الثامن عشر عن "الشعر مثل التصوير"، والمحاكاة الحيوية للجزئيات الطبيعية، والوصف يؤكدون على وضوح اختلاقات الذهن. من العجيب أن تمييز أديسون بين المباهج الأولية والمباهج الثانوية للخيال ليس تمييزاً هرمياً. وعلى الرغم من أنه يتبع الصياغات التقليدية عندما يقول إن "الوصف يبعد عن الأشياء التي يمثلها أكثر من التصوير، ذلك لأن الصورة المادية ذات شبه حقيقي بالأصل المرسومة عنه، الأمر الذي يخلو تمامًا من الحروف والمقاطع"، فهو يرفع مكانة الصور الذهنية التي يمكن إنتاجها من خلال الكلمات عندما يصف قوة اللغة: "عندما يتم اختيار الكلمات جيداً تكون ذات قوة عظيمة لدرجة أن الوصف يزودنا في العادة بأفكار أكثر حيوية من رؤية الأشياء ذاتها. يجد القارئ مشهداً مرسوماً بألوان أقوى من خلال الحياة المتدفقة في خياله بواسطة الكلمات أكثر منه بواسطة معاينة فعلية للمشهد الذي تصفه".

فى الواقع، عندما يستخدم أديسون المصطلحات التقليدية المتمثلة فى القوة والوضوح والحيوية يبدو أنه يقلب المقارنة التقليدية بين الصور الناتجة عن الأشياء والصور الممثلة فى الذهن: "فى هذه الحالة يبدو أن الشاعر يمسك بأفضل ما فى الطبيعة؛ فهو فى الواقع يرسم المنظر الطبيعى على غرارها، إلا أنه يضيف عليها لمسات أقوى، ويزيد من جمالها وبالتالى يبعث الحيوية فى العمل ككل لدرجة أن الصور المنبعثة من الأشياء ذاتها تبدو ضعيفة وفاترة بالمقارنة بتلك الصور المنبعثة من التعبيرات". ويوحى أديسون بأن "السبب فى ذلك يمكن أن يرجع إلى أننا عند تفحصنا لشيء ما ينطبع القدر الأعظم منه فى خيالنا كما يقع على العين؛ لكن عندما يصف الشاعر هذا الشيء يتحرر فى وصفه كما يشاء"^(٤٣). وأياً كان السبب فى ذلك، يرى أديسون أن رسم الشيء الحقيقى فى الخيال يمكن ألا يكون بنفس قوة الصور المرسومة بألوان الفن. وعندما يقارن نوعين من التمثيلات أو النسخ أو اللوحات، يعزى قوة أكبر لتلك المتضمنة فى أوصاف الشاعر.

يحدثنا هيوم فى كتابه بحث فى الفهم البشرى *Enquiry into the human understanding* (١٧٤٨) من أن "الغريزة العمياء القوية للطبيعة" تؤدى بنا "دوماً إلى افتراض أن الصور التى تقدمها الحواس هى الأشياء الخارجية دون أن يساورنا أدنى شك فى أن هذه الصور ما هى إلا تمثيل لذلك الشيء"^(٤٤). ولكن يبدو أنه يفند مقالات أديسون عندما يميز بين صور الإدراك وصور التخيل: "يمكن لهذه الملكات أن تقلد أو تتسخ إدراكات الحواس، ولكنها لا يمكن أن تصل إلى قوة الحس الأصلى وحيويته. وأقصى ما يمكننا أن نقوله عنها، حتى عندما تكون بالغة القوة، إنها تمثل الشيء بطريقة بالغة الحيوية لدرجة أننا نكاد نقول إننا نلمس هذا الشيء أو نراه". لكن هيوم يصر قائلاً: "ما لم يتشوش الذهن من جراء مرض أو جنون، لا يمكن لها [الملكات] أن تصل إلى مثل هذه الدرجة من الحيوية التى تجعل هذه الإدراكات غير قابلة للتمييز بالمرّة. لا يمكن لكل ألوان الشعر، حتى وإن كانت باهرة، أن ترسم الأشياء الطبيعية بطريقة تجعلنا نأخذ الوصف على أنه منظر طبيعى حقيقى. فأكثر الأفكار حيوية مازالت أدنى من أبداً إحساس"^(٤٥). يبدو الأمر كما لو كان هيوم يحاول أن يستعيد مجموعة مبادئ معرفية من التقليد الجمالى الذى شطح كثيراً فى تقدير قوة الصور

^(٤٣) Addison, *The Spectator*, III, pp. 559-61 (No. 416, Friday, 27 June 1712).

^(٤٤) Hume, *Enquiry*, Section XII, Part I, p. 151

^(٤٥) Hume, *Enquiry*, Section II

الذهنية. وعلى الرغم من أن هيوم جزء من التقليد الذى اتهم باختزال العالم الحقيقى فى الصور الذهنية، فإنه يبدو أنه يقاوم المزج بين اختلافات الفن وإدراكات الذهن وربما اختلافاته.

على الرغم من أن هيوم يكرس نفسه للبحث فى اختلافاتنا للعالم، فإنه يصير مراتبا عندما يتعلّق الأمر بعالم القصص. إنه يسلّم بقوة الخيال: "ليس هناك شىء أكثر حرية من خيال الإنسان ... فى كل أنواع القصص والرؤى، فيمكنه أن يخلّق سلسلة من الأحداث لها كل مظاهر الواقع، وينسب لها زماناً معيناً ومكاناً محدداً، ويتصورها على أنها موجودة، ويرسمها على غرار الواقع بكل ظروف تخص أية واقعة تاريخية ويصدقها بأكبر قدر من اليقين". لكنه عندما يتساءل عن الفرق "بين هذه القصة والتصديق" رغم التشابه على مستوى الصور الذهنية والتمثيلات فى الذهن التى ينتجها الإدراك والخيال، يصر على الفروق فى قوة هذه الصور الذهنية: "ما التصديق إلا تصور أكثر وضوحاً وحيوية وقوة وثباتاً ورسوخاً للشىء مما يمكن أن يصل إليه الخيال بمفرده. ذلك التنوع فى المصطلحات الذى يمكن أن يبدو فلسفياً للغاية، لا يهدف إلا إلى التعبير عن ذلك الفعل الذهنى الذى يجعل الوقائع، أو ما نأخذ على أنه كذلك، أكثر حضوراً لنا من القصص". فيرى هيوم أن الخيال "يمكن أن يتصور الأشياء الوهمية بكل ملابساتها المكانية والزمانية؛ ويمكن أن يضعها بطريقة أو بأخرى أمام أعيننا بألوانها الحقيقية، مثلما كان يمكن أن توجد فى الواقع. لكن بما أنه من المستحيل أن تصل ملكة التخيل هذه من تلقاء نفسها إلى درجة التصديق، فمن الواضح أن التصديق لا يكمن فى الطبيعة الخاصة أو النظام الخاص للأفكار، بل فى طريقة تصورنا وإحساس الذهن بها". "إن التصديق هو الذى يميز أفكار الحكم عن قصص الخيال"^(٤٦).

بالنسبة للمؤمنين بقوة اللغة أمثال أديسون الذين يعتقدون أن الوصف يمكن أن يقدم "أفكاراً أكثر حيوية من رؤية الأشياء ذاتها"، من الممكن أن نتصور إمكانية التصديق فى القصص. إن المدافعين عن رؤى القرن الثامن عشر لمبدأ "الشعر مثل التصوير"، الذين كانوا يؤسسون نظرياتهم جزئياً على رؤية للعالم تقوم على نظرية المعرفة ما بعد اللوكية - post-Lockean epistemology ، هؤلاء المدافعون ركزوا على ما وصفه هيوم بأنه "أقصى قدرة للخيال على محاكاة أو نسخ إدراك الحواس": "تمثل [صور الخيال] الشىء بطريقة شديدة الحيوية لدرجة أننا نكاد نقول إننا نلمسه أو نراه". يتحول التصديق من خلال مبدأ "الشعر مثل التصوير"، ولم يعد تصوراً أكثر وضوحاً وحيوية وقوة وثباتاً ورسوخاً للشىء مما يمكن أن

يصل إليه الخيال بمفرده^(٤٧). يمكن لقصص الخيال، التى تشغل من خلال الصور التى تقدم للذهن، أن تجبرنا على التصديق بأن تبدو أنها تقدم (بدلاً من أن تمثل) الأشياء ذاتها للقارئ الذى يتحول إلى مشاهد على حد قول كيمز.

إن تأكيد سهولة الفهم والوضوح والإبانة والبصر و"الأشياء ذاتها" مما نجده فى نظريات القرن الثامن عشر عن "الشعر مثل التصوير" يدخل المقارنة بين التصوير والشعر فى مجال علم العلامات semiotics، وهو مجال كان فى سبيله للتخطيط بواسطة النظريات المعاصرة عن أصول اللغة. ينظر إلى التصوير على أنه متفوق على اللغة بسبب سهولة فهمه التى كان يفترض أنها عامة وفورية. يزعم يوناتان رتشاردسون أن الرسام يتحدث إلى "البشر فى كل الأمم ... بلغتهم الأم" ويقول:

الكلمات ترسم صوراً فى الخيال، لكن كل إنسان يرسم الشئ بطريقته الخاصة: اللغة غير كاملة للغاية. هناك ألوان وأشكال لا حصر لها لا يوجد لها اسم، كما أن هناك عدداً لانهائياً من الأفكار ليس لها كلمات متعارف عليها للدلالة عليها، بينما يستطيع الرسام أن ينقل أفكاره عن هذه الأشياء بوضوح، ودون لبس، وما يقوله يفهمه كل شخص بالمعنى الذى يقصده^(٤٨).

يقول دو بيل فى ملاحظاته على دى فرنوا إن التصوير "وسط هذا التنوع الشديد فى اللغات" "يجعل نفسه مفهومًا لدى كل أمم العالم"^(٤٩). ويقول فى كتابه مبادئ فن التصوير *The Principles of painting* (الذى نشر بالفرنسية فى عام ١٧٠٨، وترجم إلى الإنجليزية فى عام ١٧٤٣) : إن "الرسامين لديهم لغة واحدة تحاكي (مع تألمى لقول ذلك) تلك اللغة التى وهبها الله للرسول وتفهمها كل الأمم". وطبقاً لهذه الرؤية يعتبر الشعر أدنى من التصوير؛ لأن الرؤية التى يقدمها ويمثلها لابد أن تنتقل من خلال وساطة اللغة. يقول دو بيل: "ما اللغة إلا علامات على الأشياء، بينما التصوير يظهر الحقيقة بطريقة أكثر حيوية ويهز القلب ويتخلله بصورة أكثر قوة مما يمكن أن يفعله الكلام. باختصار، يتمثل جوهر التصوير فى التحدث بالأشياء، بينما يتمثل جوهر الشعر فى الرسم بالكلمات"^(٥٠).

Hume, Enquiry, Section V, Part, II, p. 49 (٤٧)

Richardson, An Essay on The Theory of Painting, pp. 5-6 (٤٨)

The Art of Painting, p. 83 (٤٩)

De Piles, the Principles of Painting, pp. 270, 283 (٥٠)

ميز الكتاب اللاحقون الفكرة القائلة بأن التصوير يتحدث بلغة الأشياء بينما الشعر يتواصل من خلال العلامات تمييزاً دقيقاً، حيث نتج تمييزهم بين هذين الفنين عن إدراكهم أن كليهما يستخدم العلامات. يميز ديوبو بين العلامات الطبيعية الموجودة فى الطبيعة والعلامات الاصطناعية التى يخلطها البشر: "لا يستخدم التصوير علامات اصطناعية، كما فى الشعر، بل يستخدم علامات طبيعية، ويقوم التصوير بمحاكياته من خلال هذه العلامات الطبيعية". بما أن العلامات الطبيعية فى متناول الجميع بشكل تلقائى ولا يحتاج المرء لأن يتعلمها أو يفك شفرتها، فإنها تمثل تجربة أكثر تلقائية، وبالتالي أكثر قوة من اللغة اللفظية. وحتى عندما نفهم العلامات اللفظية بسهولة، لابد للكلمات أن توقظ أولاً الأفكار التى تعد هذه الكلمات علامات اعتباطية عليها: "لذا يجب أن تنتظم هذه الأفكار فى الخيال وأن تشكل فيه تلك اللوحات التى نثيرنا وتلك الصور التى تثير اهتمامنا". ولكن يبدو أن ديوبو يتراجع عن فكرته الملغزة بالفعل عن العلامات الطبيعية إلى الرؤية ما قبل العلاماتية للتصوير التى طورها دو بيل. "ربما يخوننى التعبير عندما أقول إن التصوير يستخدم العلامات: فالطبيعة ذاتها هى التى يصنعها التصوير أمام أعيننا". تقدم الأشياء ذاتها فى لوحة بالشكل نفسه الذى نراه فى الواقع^(٥١). يعلن ديرو Diderot أيضاً فى كتابه خطاب حول الصم والبكم *Lettre sur les sourds et les muets*: "لا يظهر الرسام إلا الشيء نفسه؛ وتعبيرات الموسيقى والشاعر لا تكون إلا بمثابة لغة هيروغليفية لهذا الشيء"^(٥٢). وعلى الرغم من هذه الرغبة المتكررة فى الزعم بأن التصوير قادر على تقديم الطبيعة أو الأشياء ذاتها، يصير تمييز ديوبو بين العلامات الطبيعية والعلامات الاصطناعية (التي تعتبر علامات اعتباطية على نحو متزايد، كما يقول علم اللغة ونظريات اللغة) أكثر ابتداءً. عندما كان جونسون يناقش أوجه الشبه بين الفنون فى مجلة أيدلر *Ideler* فى عام ١٧٥٨، أبدى ملاحظة عابرة مؤداها أن الشعر والتصوير "يختلفان فقط فى أن أحدهما يمثل الأشياء بعلامات دائمة وطبيعية، والآخر يمثلها بعلامات عرضية واعتباطية"^(٥٣).

^(٥١) Du Bos, *Réflexions critiques*, I, pp. 387-9

^(٥٢) Diderot, *lettre sur les sourds et les muets*, in *oeuvres*, IV, p. 185

^(٥٣) Johnson, *Idler*, No. 34, Saturday, 9 December 1758, 246

كان بإمكان العديد من كتّاب القرن الثامن عشر أن يقوموا بهذه التمييزات، يفاضلوا بين "إخوة الفنون" sister arts، على الرغم من أنهم مازالوا يساندون مفهوم أوجه الشبه، ويدافعون عن الأهداف المتمثلة فى مبدأ "الشعر مثل التصوير". فى الواقع، تنتقل التمييزات العلاماتية بين الشعر والتصوير من تأكيد أوجه الشبه إلى دفاع أكثر جدلاً عن مبدأ الشعر مثل التصوير عندما يودى افتراض أن التصوير أكثر طبيعية وفهما وقوة إلى استنتاج أن الشعر لابد أن يحاول أن يحاكي التصوير. ولكن مثل هذه التمييزات تؤدي أيضاً إلى الموقف القائل بأن الفنون لا تعمل بطرائق متطابقة، ولذلك لابد من فصلها عن بعضها بعضاً - وهو موقف يدافع عنه ليستج بضرارة. وهنا يساعد إدراك أن الشعر والتصوير يستخدمان أنواعاً مختلفة من العلامات على تكوين أساس لإعادة التفكير فى العلاقة بين الفنون.

يتبع ليستج نقاش مندلسون Mendelssohn للرموز الطبيعية والاعتباطية^(٥٤)، ويمتدح سهولة الفهم "عندما ندرك للوهلة الأولى قصد ومعنى التشكيل الكلى [للفنان]"، ويفترض أن الكلام والكتابة يستخدمان "رموزاً اعتباطية"^(٥٥). ويصف، فى مثال شديد الحزم، المهمة الصعبة للرسم وهو يحاكي منظراً طبيعياً من أحد أوصاف طومسون Thomson حيث عليه أن يبدع "شيئاً جميلاً من الصور غير المحددة الضعيفة للرموز الاعتباطية"^(٥٦). وعلى الرغم من أن ليستج يرفض الزعم القائل بأن على الشعر أن يحاكي التصوير، فإن رغبته فى فورية العمل الفنى تجعله يدافع عن استخدام الشعر للعلامات الاعتباطية حتى يحاكي العلامات الطبيعية. "على الشعر أن يرفع علاماته الاعتباطية إلى مرتبة العلامات الطبيعية"، هكذا يعلق ليستج فى خطاب كتبه بعد كتابه لاوكون^(٥٧). ومع ذلك يؤكد ليستج التمييزات بين علامات الشعر وعلامات التصوير حتى يفصل وسائل الفنون وآثارها:

إذا كان صحيحاً أن التصوير يستخدم، فى محاكياته، وسائل أو علامات مختلفة تماماً عن وسائل الشعر وعلاماته، أى الأشكال والألوان فى الفراغ بدلاً من الأصوات المبينة فى الزمن؛ وإذا كان على هذه العلامات أن تشبه الشيء المدلول شبيهاً لا مرأى فيه، فإن العلامات الموجودة فى الفراغ لا يمكنها التعبير إلا عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاؤها فى مكان

See Wellbery, Lessing's Laocoon, pp. 104-237 (٥٤)

Lessing, Laocoon, pp. 64, 63; Laocoon, IX, p. 78 (٥٥)

Lessing, Laocoon, p. 63; Laocoon, IX, P. 78 (٥٦)

Cited in Wellek, History, I, pp. 164-5 Cf. Wellbery, Lessings Laocoon (٥٧)

واحد، بينما العلامات التي تلى إحداها الأخرى لا تستطيع التعبير إلا عن الأشياء التي تتعاقب كلياتها أو أجزاؤها.

لذلك فإن "الأجسام" أو "الأشياء التي توجد في الفراغ" بما "لها من خواص بصرية هي الموضوعات الحقيقية للتصوير" و"الأفعال هي الموضوعات الحقيقية للشعر". بهذا التمييز، وذلك الإصرار على أن التصوير يستخدم علامات (وليس الأشياء ذاتها) مثلما يفعل الشعر، يصل ليستج إلى مطلبه بأن على التصوير أن يمثل "لحظة وحيدة من لحظات الفعل" بينما لا بد أن يحصر الشعر ذاته في الأفعال المتعاقبة^(٥٨). ليس من قبيل صدفة الاشتقاق أن يستخدم ليستج الكلمة الألمانية Augenblick عند تعيين مفهومه عن "اللحظة" في التصوير.

لم تكن هذه المفاهيم جديدة كل الجدة عند ليستج، فلقد دافع شافستبيرى قبله في عام ١٧١٢ عن مصطلح "اللوحه المصورة" tablature للدلالة على لوحة تمثل "قطعة واحدة، وتستوعبها نظرة واحدة" وتكون "كلا حقيقتين"^(٥٩). يقول كايولوس Caylus في كتابه لوحات مأخوذة عن الإلياذة *Tableaux tirés de l'Illiade* (وهو مجموعة من "اللوحات" الأدبية المستمدة من النصوص الكلاسيكية لتكون بمثابة موضوعات للرسامين) إن "اللوحه، إذا شئنا الدقة، هي تمثيل لإحدى لحظات الفعل"^(٦٠). وتم استخدام الفكرة القائلة بأن على التصوير أن يمثل لحظة في وصف الخواص الزمنية للكتابة والخواص الفراغية للتصوير وقد لاحظ ديبو عند مناقشة علامات التصوير وعلامات الشعر أن اللوحه يمكن أن تثيرنا أكثر مما تثيرنا الصورة في النص: "نرى في لحظة وحيدة ما يجعلنا الشعر نتخيله فقط ويحدث في عدة لحظات". فاللوحه التي تمثل "لحظة وحيدة من لحظات الحدث" فقط يمكنها أن تجعلنا نفهم "في لحظة وحيدة"^(٦١).

يعلن جيمس هاريس James Harris في كتابه ثلاث أطروحات *Three Treatises* أن "كل صورة هي بالضرورة نقطة زمنية Punctum Temporis أو لحظة"؛ ويضيف قائلاً: "موضوعات الشعر - التي لا تتأقلم عليها عبقرية التصوير - أحداث خالصة مجموعها ذو أجل شديد الطول لدرجة أن أية نقطة زمنية في أية جزء من الكل لا تصلح للتصوير"^(٦٢). يناقش ديدرو في كتابه خطاب حول الصم والبكم (الذي كتب ليستج عرضاً له)

Lessing, *Laocoon*, pp. 78-9 (٥٨)

See Fried, *Absorption and Theatricality*, p. 89. The 1712 essay, 'A Notion of the Historical Draught or Tablature of The Judgement of Hercules' was originally published in French in Amsterdam edition of the *Journal des Sçavans*

Comte de Caylus, *Tableaux tirés de l'Illiade*, p. ix (ii). Cf. Fried, *Absorption and Theatricality*, p. 215. (٦٠)

Du Bos, *Réflexions critiques*, I, pp. 390, 396, 391 (٦١)

Harris, p. 63; pp. 83-4 (٦٢)

السبب في أن "اللوحة الباهرة في أية قصيدة تصوير عرضة للسخرية على لوحة التصوير الزيتي"، ويشير إلى "اللحظة المذهلة" في وصف فرجيل ويتساءل: "كيف يحدث أحيانا أن ما يخلب خيالنا تستاء منه عيوننا؟" (٦٣). إن إسهام ليستج في هذه المناقشات، بجانب ضم ملاحظاته من أعمال سابقة في حجة منهجية، يتمثل في استخدام هذه التمييزات في الإصرار على أن التصوير والشعر لا يجب عليهما أن يحاكي أحدهما الآخر.

ليس من قبيل المصادفة أن مثال ليستج الأدبي الأساس الذي يضربه في كتابه لاوكوون هو وصف درع أخيل في الكتاب الثامن عشر من الإلياذة - "الصورة الشهيرة التي، أكثر من أي شيء آخر، جعلت القدماء يعتبرون هومر أحد أساتذة فن التصوير" (٦٤). كان جل اهتمام ليستج ينصب على الدروس التي كان الشعراء يتعلمونها من هومر. يمدح بوب على سبيل المثال، في ترجمته لـ الإلياذة قدرة هومر على "رسم شخصياته بتتوع ملموس ومدهش للغاية" لدرجة أنه "لا يمكن لأي رسام آخر أن يميزهم بلامح أخرى". ويشير دوماً إلى هومر بصفته رساماً، ويصف فقرات من قصيدته بأنها "لوحات" (٦٥). يشرح بوب، في هامش طويل حول وصف الدرع، في "اعتباره عملاً تصويرياً ويبرهن على أنه في كل شيء يتسق مع أكثر أفكار هذا الفن معقولة ومع قواعده الراسخة". يصف بوب وصف الدرع بأنه مثال رائع للتصوير، وعجالة sketch لما يمكننا أن نطلق عليه صورة عامة، ويصر على أن هذا الوصف يمثل على نحو واقعي عملاً فنياً معقولاً وممكناً، حيث إن الدرع كما يصفه هومر يمكن أن يوجد في الواقع. تتم المخاطرة بتصوير هومر ووصفه، ويخرج بوب صورة إيضاحية illustration ومخططا مفصلاً ليبرهن على أن النص يمكن أن يترجم بدقة طبقاً لقواعد التصوير (٦٦).

أما ليستج فيصر على أن "هومر لا يمثل إلا أحداثاً متعاقبة" (٦٧). ويرى ليستج أن هومر قادر على إنجاز هذا التمثيل الواضح لأنه يستخدم السرد ولا يستخدم الصور:

لا يرسم هومر الدرع على أنه درع منجز مكتمل، بل كدرع في طور الإعداد. وهكذا استخدم هنا أيضاً ذلك الأسلوب الفني الرائع: تحويل ما هو موجود في موضوعه في

Diderot, Oeuvres, IV, p. 185. See the article "Composition" in the Encyclopédie, II, (٦٣) pp. 772-4

Lessing, Laocoon, p. 94; Laocoon, IX, p. 133 (٦٤)

See Alexander Pope, 'Preface' to The Iliad of Homer. See Hagstrum, The Sister (٦٥) Arts, pp. 229, 210 - 42; Williams, 'Alexander Pope and Ut Pictura Poesis', pp. 61-75; and Brownell, Alexander Pope, pp. 39 - 70

Pope, Works, VIII, pp. 363, 358, 363, 366 (٦٦)

Lessing, Laocoon, pp. 78 - 9 (٦٧)

نفس اللحظة إلى ما هو متعاقب، وبالتالي يصنع صورة حية لحدث من لوحة مملّة Malerei لشيء. لا نرى الدرع، بل نرى صانعاً بارعاً إلهياً وهو يصنعه.

يقابل ليستج بين هذا الأسلوب ووصف فرجيل لدرع إينياس Aeneas الذى يرى فيه ليستج "الحدث ساكناً". يقول ليستج فى نقد يمكننا أن نعتبره هجوماً على الشعر الوصفى descriptive poetry فى القرن الثامن: "نتيجة لما فى الوصف من عبارات معتادة مثل "يوجد هنا" و"يوجد هناك" و"يقف بالقرب من" و"على مبعده ليست نائية نرى"، يصير الوصف باردًا ومملًا لدرجة أن كل الجمال الشعرى الذى يمكن لشخص مثل فرجيل أن يضيفه عليه يصير لازماً لكى يجعله مطاقاً"^(٦٨).

يمكننا أن نتبين هنا أحد الأهداف الأساسية لهجوم ليستج: ما يسميه فى المقدمة "الهوس بالوصف"^(٦٩) الذى شجعه المدافعون عن أخوة الفنون. عندما يفصل ليستج العلامات والموضوعات والآثار المختلفة للشعر والتصوير يستعين ببوب ذاته الذى لم يمدح لوحات هومر فحسب، بل إنه حاول فى قصائد مثل غابة وندسور Windsor Forest أن يجرى قلمه فى كتابة الشعر الوصفى. يقول ليستج إن "بوب الناضج نظر لمحاولاته الوصفية فى أعماله الشعرية التى كتبها فى شبابه نظرة ازدراء". "طالب صراحة بأن الذى يستحق لقب شاعر حقاً لا بد أن يتخلّى عن الهوس بالوصف بقدر المستطاع، وقال عن القصيدة الوصفية الخالصة بأنها مأدبة لا تشتمل إلا على الصلصات". ويستشهد ليستج فى هامش طويل ببيتى بوب "من الذى يشعر بالإهانة، بينما يحتل الوصف الخالص مكان الحس؟"، ويقدم "ملاحظة واربرتون" على أنها "تفسير صادق من قبل الشاعر ذاته" لأن استخدام "الخيال التصويرى ... فقط فى الوصف يعد مثل بهجة الأطفال بالمنشور prism من أجل ألوانه الصارخة فقط"^(٧٠).

من المفارقات العجيبة أن هذا الهوس بالوصف ربما يكون هو الذى أدى فى النهاية إلى أقول نظريات "الشعر مثل التصوير" التى حثت عليه. يقول أحد كتّاب القرن الثامن عشر إن "الشعر الوصفى" كان يقصد به أن "يثير فى الذهن أوضح صورة وأكثرها حيوية للشيء المحاكى، وكلما كانت الأفكار التى تشكل تلك الصورة واضحة وكلما التزمت [هذه الأفكار] بحقيقة النموذج الأصلى، أو المشهد، اكتملت المحاكاة وكان الشبه مدهشاً"^(٧١). شهد القرن

Lessing, Laocoon, pp. 95-6 (٦٨)

Lessing, Laocoon, p. 5; Laocoon (٦٩)

Lessing, Laocoon, p. 214. The Lines are from Pope's Epistle to Dr. Arbuthnot. The (٧٠) note is to line 148

Dyer, Poetic, II, p. 116; cited in Cohen, Art of Discrimination, p. 160 (٧١)

الثامن عشر ازدهار الشعر الوصفى، وأشهر مثال عليه قصيدة جيمس طومسون المسماة *The Seasons* التى نشرت فى عام ١٧٣٠ (نشرت أقسام الشتاء، الصيف، الربيع، فى أعوام ١٧٢٦، ١٧٢٧، ١٧٢٨، على الترتيب). كان طومسون يكتب فى إطار التقليد الذى كانت قصائد فرجيل المسماة الزراعيات *Georgics* أفضل مثال له، إلا أن هذا التقليد كان يعتبر أكثر انتماء لنوع تصوير المناظر الطبيعية *landscape painting*؛ وتم الثناء على طومسون باعتباره رساماً بارعاً يشتمل شعره على صور شعرية *poetic pictures*.

يعلن جوزيف وورتنون Joseph Warton فى كتابه مقالة عن كتابات بوب وعبقريته *Essay on the Writings and Genius of Pope* أن طومسون "أثرى الشعر بعدد متنوع من الصور الجديدة والأصلية التى رسمها من الطبيعة ذاتها ومن ملاحظته الفعلية: ولذلك فإن لأوصافه تميزها وصدقها"^(٧٢). وتم الثناء على شعراء آخرين مثل كولنز Collins وجرى Gray لنزعتهم التصويرية الأدبية *literary pictorialism*؛ ولكن فى النهاية أدت تجاوزات وأوجه قصور الممارسين والمقلدين الأقل موهبة بالعديد من القراء إلى الانتهاء إلى أن الشعر الوصفى "بارد وممل، وليس زاهياً ومثيراً".

يحذرنا هيو بلير Hugh Blair فى كتابه محاضرات عن البلاغة والآداب الرفيعة *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* الذى نشر لأول مرة فى عام ١٧٨٣ قائلاً: "لدينا دوماً ما يكفى من الأسباب للشك فى المواهب الوصفية لكاتب ما عندما نجده يتكلف ويطنب فى تكديس الألقاب المبتذلة والتعابير العامة لينشئ تدريجياً تصوراً لشيء ما، شيء لا يمكننا أن نكون عنه فى النهاية إلا فكرة مبهمه". يرى بلير أنه عندما يحاول "عبرى من الدرجة الثانية" أن يصف الطبيعة، "يعطينا كلمات، لا أفكاراً؛ وفى الواقع نجد لغة الوصف الشعرى، ولكننا نفهم الشيء الموصوف فيما غاية فى الإبهام. فى المقابل يجعلنا الشاعر الأصل نختل أننا نرى الشيء أمام أعيننا ... ويصيغه بصورة بديعية لدرجة أن الرسام يمكن أن يقلده"^(٧٣). فى الواقع، حتى كيمز ذاته يهاجم "لغة المشاهد" ويحذرنا من "الانطلاق الوضيع للخيال" الذى "سيحول الكاتب إلى مشاهد حتى يصور حدثاً بطريقة مبهمه كما لو كان يحدث أمام عينيه وعلى مسمعه. وفى هذا الموقف المرسوم، حيث يندفع الكاتب بالسليقة ليكتب مثل المشاهد، يتمتع الكاتب قراءه بتأملاته ووصف فاتر وخطابة منمقة، بدلاً من أن يجعلهم شهود

[Warton,] *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, I, p. 42. See Cohen, *Art of* (٧٢) *Discrimination*, pp.131-247 and *Spacks, The Poetry of Vision*

Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, II, pp. 383-4, 371 (٧٣)

عيان على الحدث الحقيقى". يتجاوز كيمز النظريات البلاغية الكلاسية عن المحاكاة الحيوية لجزئيات الطبيعة فى الخطابة، ويؤكد أنه إذا كان الكاتب ذاته مشاهداً لن يرى القارئ المشهد. فحتى المسرح يجب عليه أن يتقضى هذه "الطريقة الوصفية فى تمثيل العاطفة"؛ "المأساة الوصفية" descriptive tragedy التى تقدم فقط "وصفاً فاتراً بلغة متفرجة من بعيد" (٧٤) ستضع الوصف فقط أمام أعيننا. وللمفارقة يرى كل من بليزر وكيمز أن "لغة الوصف الشعرى" تمنح نفسها فى النهاية لعين القارئ بدلاً من أن تمنح الأشياء المفترض أنها تصفها. فيمكن أن تؤدي محاولة تجاور العلامات الاعتبارية للغة وتقديم الطبيعة دون وسيط إلى فشل "الشعر مثل التصوير".

كان المسرح أحد البدائل للخروج من مأزق الكتابة الوصفية؛ ولابد لنا أن ننظر إلى الاهتمام بمبدأ "الشعر مثل التصوير" على ضوء اهتمام القرن الثامن عشر بالمسرح والأشكال المسرحية والعلاقات المسرحية. قدم المسرح نموذجاً - وضبطاً Literalization - للممثل العليا لمبدأ "الشعر مثل التصوير" حيث إنه جسد النصوص الأدبية فى وسيلة بصرية. عندما يقارن يوناتان رشاردسون بين الكتابة والتصوير، يلاحظ أن "المسرح يزودنا بتمثيلات لأشياء مختلفة عن كليهما [الكتابة والتصوير] ونوعاً من التوفيق بينهما: ففي المسرح نرى صوراً متحركة ناطقة" (٧٥). أما كيمز الذى يقول بأن "التصوير يبدو محتلاً لمكانة وسطى بين القراءة والتمثيل" acting فيرى أن "التمثيل المسرحى هو الأقوى" من بين "كل الوسائل التى تعطى انطباعاً بحضور مثالى". القصيدة الملحمية (التي "تستخدم السرد") أو "القصيدة القصصية" هي عبارة عن قصة يرويها شخص آخر (٧٦) بينما "المأساة تمثل وقائعها كما تحدث أمام أعيننا" (٧٧).

يعتبر دييو الشعر المسرحى ذا ميزة يمتاز بها على التصوير؛ حيث إن المأساة "تتضمن على مجموعة لا متناهية من اللوحات". ويقول إن الشاعر "يقدم لنا خمسين لوحة على

(٧٤) Kames, *Elements of Criticism*, I, pp. 355-6

(٧٥) Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, p. 7. Not surprisingly, he concludes that painting is superior: 'but these are transient; whereas Painting remains, and is always at hand.. And what is more considerable, the stage never represents things truly, especially if the Scene be remote, and the Story ancient

(٧٦) بالطبع يقتصر كلام كيمز هنا على القصيدة الملحمية التى تروى بضمير الغائب وبعض القصص التى تستخدم هذا الضمير، دون أن يشمل كلامه القصص المروية بضمير المتكلم، حيث يمكننا أن نجد شبيهاً بينها وبين المسرح فى الفورية والتلقائية، لأن الراوى المشارك فى الحدث يمكنه أن يجعلنا فى قلب الحدث كأننا نشاهده وهو يقوم بدوره أمامنا، الأمر الذى قد يقوض حجة كيمز من أساسها (المترجم).

(٧٧) Kames, *Elements of Criticism*, I, pp. 89-90; II, p. 262

نحو متعاقب^(٧٨). ويقول ديدرو فى مقاله عن الإنشاء Composition فى دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie*: "اللوحة الجيدة لا تقدم لنا إلا موضوعا، أو فلنقل مشهدا من مسرحية، بينما يمكن للمسرحية الواحدة أن تقدم مائة لوحة مختلفة". ذهب ديدرو (الذى هاجم استخدام فن الكتابة النثرية المسماة "صور شخصية" Portraits فى الروايات) فى كتابيه حوارات حول الابن الطبيعى *Entretiens sur le Fils naturel* ومقالة حول الشعر المسرحى *Essai sur la poésie dramatique* إلى أن المسرحيات ينبغى عليها أن تتعلم من التصوير وتقدم لوحات للجمهور فى القاعة^(٧٩). يجب علينا أيضا أن نفهم هذه المحاولات لتصوير أدب سيقدم صوراً ولوحات على ضوء ظهور الكتاب المطبوع وخاصة الرواية فى القرن الثامن عشر. ربما لم يكن من قبيل المصادفة أن مبدأ "الشعر مثل التصوير" تطلب أن تنقل النصوص الأدبية الصوت والحضور وخاصة الصورة والمنظر - أى ما تقتنقه الكتب - فى فترة كانت الرواية تتحدى المسرح بصفته شكلا فنيا شعبيا، وكان الكتاب بصفته حقيقة ثقافية ومنتجا ثقافيا حاضرا ومتزايدا بشكل لم يشهده من قبل.

لكن الأفكار المتمثلة فى "الشعر مثل التصوير" كانت ذات دلالة تتجاوز مجرد مصائر الشعر الوصفى أو المسرح أو الرواية. فلم يكن الشعر مثل التصوير يمثل مذهبا أو مدرسة شكلية فى الفكر بقدر ما كان يمثل مجموعة من المعتقدات حول تجربة العمل الفنى. فلقد كان هذا المبدأ فى أحد جوانبه اسما لمجموعة مترابطة من الاهتمامات بأثار الفن وقدره كل من الفن والخيال؛ ويقف على مفترق طرق الأدب والتصوير، وكذلك مفترق طرق علم الجمال ونظرية المعرفة وعلم النفس وحتى الفلسفة الأخلاقية. وعندما ننظر إليه على ضوء هذا السياق نجد أن أهميته فى تاريخ النقد وعلم الجمال يتجاوز تأثير رواج الوصف أو محاولة تنسيق أوجه شبه متقنة بين الفنون. إن محاولات ليستج لوصف أثار التصوير والشعر وخواصهما العلامائية تتشابه من عدة أوجه مع المقارنات التى دافعت عن مبدأ "الشعر مثل التصوير". فكلاهما قارن بين التصوير والشعر حتى يبحث فى قضايا الموضوع والمحاكاة وسهولة الفهم والزمنية temporality والحدث وقدره الفن على إثارة العواطف. والأهم من ذلك عند تتبع التاريخ الشديد الحزم لهذا التقليد لا يتمثل فى حل الجدل ذى الأوجه والتنويعات العديدة بقدر ما يتمثل فى فهم ما معنى أن يضطر كتاب ونقاد كثيرون لتناول العلاقات بين

Du bos, *Réflexions critiques* I, p. 396 (٧٨)

Diderot, *Encyclopédie*, III, p. 773; *Oeuvres*, X. See Diderot's description of the poet (٧٩) as a painter in the *Salon de 1767* (*Oeuvres*). See also Freud, *Absorption and Theatricality*

الشعر والتصوير، النص والمشهد، القارئ والمشاهد. إن "مبدأ الشعر مثل التصوير" جزء من بحث القرن الثامن عشر في قوة وإمكانية التمثيل في كل من الفن والحياة.

(ب)

الجدير بالتصوير

ديفيد مارشال

يمكننا أن نتناول مشكلة الجدير بالتصوير في النقد وعلم الجمال في القرن الثامن عشر من خلال لوحة tableau تظهر في ختام كتاب مقالة عن الجدير بالتصوير *Essay on the Picturesque* لأوفيدال برايس Uvedale Price (نشر لأول مرة في عام ١٧٩٤، وأعيدت طباعته بشكل منقح ومزيد بعنوان مقالات عن الجدير بالتصوير في عام ١٨١٠). ويسرد برايس الحكاية التالية:

قال لي السير يشوع رينولدز Sir Joshua Reynolds إنه عندما كان هو وويلسون Wilson مصور المناظر الطبيعية landscape painter ينظران من شرفة منزل رتشموند Richmond على المنظر بالخارج، كان ويلسون يشير إلى جزء معين، ولكي يلتفت انتباهه نحو ذلك الجزء، قال "هناك، بالقرب من تلك المنازل - هناك: حيث توجد تلك الأشكال". وقال السير يشوع: لقد تحيرت على الرغم من أنني مصور: أعتقد أنه كان يقصد التماثيل، وكنت أنظر إلى أعالي المنازل، لأنني لم أدرك في البداية أن الرجال والنساء الذين رأيناهم بوضوح يتجولون بالقرب منا - لم أدرك أنه يعتقد أنهم مجرد أشكال في المنظر الطبيعي".

يبدو أن استخدام برايس لهذه القصة عن رتشارد ويلسون غريب في سياق جدله ضد "مدرسة التحسين" Improvement School في تصميم المناظر الطبيعية landscape design. يبدو أن رينولدز مصور الصور الشخصية portrait painter شعر بقدر من الاستياء من أن ويلسون مصور المناظر الطبيعية ينظر للرجال والنساء كما لو كانوا أشكالاً في لوحة. ولكن يبدو أن برايس يستشهد بهذه القصة باستحسان لتوضيح زعمه بأن التصوير painting "يميل لأن يؤنس humanize الذهن". ويذهب إلى أنه بينما يمارس المحسّنون improvers الاستبداد والتدمير، نجد أن "عاشق التصوير يعتبر المباني والسكان وعلامات تخالطهم زخارف تحلى المنظر الطبيعي"^(٨٠). يقول برايس بأن تصميم المناظر الطبيعية والبستنة gardening لابد أن يعتمدا على مبادئ التصوير. وعندما يدافع عن الجدير بالتصوير the picturesque نظرية وتطبيقاً، يوسع إعجاب وليم جيلبن William Gilpin بـ "ذلك النوع الخاص من الجمال المستساغ في صورة ما" أو "القادر على أن يتم توضيحه

في شكل لوحة^(٨١) ليصير طريقة للنظر إلى المناظر الطبيعية (وتركيب المناظر الطبيعية) كما لو كانت لوحة تصوير a painting. ولكن على الرغم من توحيد برائس مع وجهة نظر ويلسون، فإن القصة تثير سؤالاً: ما معنى أن ننظر إلى مشهد من الطبيعة كما لو كان عملاً فنياً؟ ما معنى أن ننظر للعالم من خلال إطار الفن؟

يرى ريموند وليامز Raymond Williams أن "فكرة المنظر الطبيعي ذاتها تتضمن الفصل والملاحظة". وفي نهاية القرن الثامن عشر - وهي فترة "تم فيها تطوير إطار مقدمة خشبة المسرح Proscenium frame، ولوحات المناظر المتنقلة في خلفية المسرح movable flats في الوقت نفسه في المسرح - صارت فكرة أن المنظر الطبيعي ذاته يمكن أن يكون مشهداً scene فكرة محفورة في ذاكرة اللغة. يبدو أن كلمة مناظر (طبيعية) scenery تم تطبيقها لأول مرة على المنظر الطبيعي (على الأقل في الأعمال المطبوعة) في عام ١٧٨٤ في كتاب المهمة *The Task* لوليم كاوبر William Cowper. اضطر كتاب مثل أوفيدال برائس إلى الإشارة إلى المناظر الطبيعية natural scenery والمناظر الحقيقية real scenery حتى يميزوا المناظر التي يصفونها عن مجال الفن، لكن المصطلحين: مشهد scene ومناظر scenery تضمنا منظوراً perspective مسرحياً منذ البداية^(٨٢). يرى جون باريل John Barrell أن كلمة "مشهد" عندما "تطبق على منظر طبيعي تفترض أيضاً أن ما يتم وصفه يقع أمام المشاهد وجهاً لوجه: والتصق بها هذا المعنى من خلال أصلها المسرحي". وفي هذا السياق "المشهد" شيء أمامك وتسجبه حدود رؤيتك بنفس الطريقة التي يسج به إطار الصورة لوحة ما؛ أو داخل اللوحة ذاتها، المنطقة وراء الخلفية يفصلها إطار المنظر coulisse - وهذه الكلمة يمكن أن تدل أيضاً على كواليس خشبة المسرح. "المشهد" يلفت الانتباه لنفسه بصفته كيانه مكتفياً بذاته ومنفصلاً، بعيداً عن بقية الريف وبعيداً عن المشاهد^(٨٣). في رواية أوستن مانسفيلد بارك *Mansfield Park* (١٨١٤)، تتحدث فاني برائس Fanny Price (البطلة التي تهاجم، مثل أوفيدال برائس، المحسنين وتدافع عن مبادئ الجدير بالتصوير) عن ميلها لأن تترنم بالطبيعة في نشوة وجذل rhapsodize عندما تكون خارج المنزل وسط الطبيعة، ولكن الكلام الذي تشعر من خلاله بـ "سمو الطبيعة" بمصطلحات تستحضر الجدير بالتصوير تتحدث به عندما تكون "واقفة في نافذة مفتوحة" تشاهد ما يوصف بأنه "مشهد". وموقفها هذا يحيد literalizes الاستعارة المسرحية المشتملة في المقولة

Gilpin, *An Essay upon Prints*, p. 2; *Three Essays*, p. 1 (٨١)

Williams, *The Country and the City*, pp. 149, 154 (٨٢)

Price, *Essays*, I, pp. 9-10; III, pp. 247-8 (٨٣)

الجمالية للجدير بالتصوير؛ والجدل حول العروض المسرحية الهاوية theatricals التي تؤدي في الرواية والجدل حول التحسين وتصميم المناظر الطبيعية وجهين لبحث أوستن الكلي في مشكلة الأدوار والعلاقات المسرحية^(٨٤). وعلى نفس المنوال، نجد أن رواية جوتة أوجه الشبه الاختيارية *Elective affinities* (١٨٠٩) تصور شخصيات منخرطة في نقاشات موسعة حول المرائي في الطبيعة prospects ووجهة النظر point of view وتصميم المناظر الطبيعية (هناك لورد إنجليزى يقضى وقته في النقاط المناظر الجديرة بالتصوير للمنتزه في الكاميرا المظلمة)^(٨٥) camera obscura المحمولة الخاصة به ورسم هذه المناظر) وتمسرحها في مناظر حية tableaux vivants حيث تمثل لوحات شهيرة^(٨٦).

يمثل الجدير بالتصوير وجهة نظر توظف العالم وتحول الطبيعي إلى سلسلة من المناظر الحية living tableaux. يبدأ الجدير بالتصوير على أنه تقدير للجمال الطبيعي، ويمكن أن ينتهي إلى تحويل الناس إلى أشكال في منظر طبيعي أو أشكال figures في لوحة. يتصادف الجدير بالتصوير مع اكتشاف العالم الطبيعي ويتوقع إسقاط متخيل imaginative projection للذات على المنظر الطبيعي من خلال فعل نشوة transport أو تقمص identification، وفي ذلك يتخذ موقفا يبدو أنه يقوم على البعد distance والانفصال. ومادام الجدير بالتصوير يمثل علامة على الحساسية والنوق، يمكن اعتباره فصلاً في تاريخ علم الجمال، لحظة تقاطع بين تواريخ الأدب والتصوير والبستنة. ومادام يقتصر من الضيق أو الجدل أو التجاوز، فإنه لا يمثل مشكلة في علم الجمال بقدر ما يمثل مشكلة عن علم الجمال. وبهذه الصورة، نجد أنه أكبر من مجرد تيار في البستنة أو مجرد هامش على متن تاريخ السمو: إن ابتداع الجدير بالتصوير يمثل لحظة معقدة وأحياناً متناقضة ظاهرياً في تطور مواقف القرن الثامن عشر من الفن والطبيعة.

يبدو أن بوب هو أول من استخدم الكلمة في سياق أوصاف الطبيعة؛ ففي خطاب كتبه في عام ١٧١٢، يصف بعض أبيات الشعر على أنها "ما يطلق عليه الفرنسيون اسم

^(٨٤) Barrell, *The Idea of land Scape*

^(٨٥) أداة تصوير تم اختراعها في القرن السادس عشر بهدف تحري الدقة في الرسم خاصة عند رسم المناظر الطبيعية والطوبوغرافية، وتتكون من عدسات ومرآة تتخذ ترتيباً معيناً في صندوق معتم به ثقب. والمشهد الذي يراه المرء من خلال هذه العدسات يعكسه المرآة على صفحة من الورق، وبالتالي يسيل على الرسام أن يلاحق الحافلات بقلمه. (المترجم)

^(٨٦) Austen, *Mansfield Park*, in *Novels*, III, pp. 209-113, 108. See Marshall True acting pp. 87- 106 for related remarks, about the picturesque in the context of a discussion about theatre and theatricality in *Mansfield Park*. On the picturesque and Austen, see Martin Price "The picturesque moment" and *Forms of Life*, pp. 65-89. See also Duckworth, *Improvement of The Estate*, pp. 35-80

الجدير بالتصوير^(٨٧) - على الرغم من أن "الأكاديمية الفرنسية لم تقر الجدير بالتصوير pittoresque حتى عام ١٧٣٢" على حد قول كرس٥وفر هاسى^(٨٨) Christopher Hussey. والهوامش التى وضعها بوب على ترجمته لـ الإلياذة تشتمل على حالات عديدة لهذه الكلمة، وترد فى العادة عند مدح هومر على تجسيده لمبادئ الشعر مثل التصوير^(٨٩)، ولكن بما فى ذلك أيضا المعنى الأكثر جدة ونوعية لمراى الطبيعة الجدير بالتصوير picturesque prospect^(٩٠). إن المعنى الحديث لكلمة الجدير بالتصوير كما يطبق على المنظر الطبيعى والجمال الطبيعى روجه وليم جيلبن الذى، طبقا لما نقوله ماريان داشوود Marianne Dashwood فى رواية جين أوستن العقل والحساسية Sense and Sensibility، كان "أول من عرّف معنى الجمال الجدير بالتصوير"^(٩١). يعرف جيلبن "الجدير بالتصوير" فى كتابه مقالة عن الصور المطبوعة Essay on Prints (١٧٦٨) بأنه "مصطلح يعبر عن ذلك النوع المتفرد من الجمال المستساغ فى صورة ما"^(٩٢). ويقول جيلبن فى كتابه اللاحق ثلاث مقالات: عن الجمال الجدير بالتصوير، عن الرحلة الجديرة بالتصوير، عن تخطيط عجالة للمنظر الطبيعى Three Essay: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape الأشياء بصفتها موضوعات ملائمة للتصوير". وعند تمييز جيلبن بين الجميل والجدير بالتصوير يميز بين الأشياء "التي تمتع العين فى حالتها الطبيعية، وتلك الأشياء التي تمتع العين نتيجة لصفة ما بها، هي قدرتها على أن يتم ايضاحها من خلال التصوير"^(٩٣). يكتب جيلبن كما لو كان "رحالة يجوب ما هو جدير بالتصوير" picturesque traveller يجوب بريطانيا العظمى واسكتلندا ممسكا في يديه بكراسة ودفتر أوراق رسم sketchbook ويصف أنواع المناظر الطبيعية المتاحة "للعين المغرمة بما هو جدير بالتصوير" picturesque eye.

die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer^(٨٧) aufzufangen and zu zeichnen' (Goethe, Elective Affinities, pp. 230 185). German citation from Die Wahlverwandtschaften are from Goethes Werke, VI, pp. 430, 392.

Cited in Brownell, Alexander Pope & the Arts of Georgian England, p. 104^(٨٨)

Hussey, The Picturesque, p.32^(٨٩)

In a note in Book XIII on the comparison of Achilles shaking the plumes of his^(٩٠) helmet, Pope refers to a very pleasing image, and very much what the Painters call Picturesque (cited in Brownell, Alexander Pope, p. 104).

See Pope, Twickenham Edition, VIII, p. 234. According to Brownell, In all these^(٩١) instances picturesque applied to the description of a scene or to the attitude of a figure against its background means graphic vividness, enargeia, or suitability for painting (Alexander Pope, p. 104). See also Hunt, Ut pictura poesis, pp. 87 - 108.

Austen, Sense and Sensibility, Novels, I, p. 97^(٩٢)

Gilpin, An Essay upon Prints, p. 2^(٩٣)

ويلاحظ أن "العين المغرمة بالجدير بالتصوير ليست مقصورة على الطبيعة؛ فهى تحلق فى إطار حدود الفن. فالصورة والتمثال والبستان كلها أشياء تقع فى نطاق اهتمامها"^(٩٤).

فى عام ١٧٩٤ اشتكى برايس فى كتابه مقالة عن الجدير بالتصوير *Essay on the picturesque* قائلاً: "كلمة picturesque [الجدير بالتصوير] من الكلمات القلائل التى لم يتم تحديد معناها بدقة؛ ويرفض تعريفات جيلين باعتبارها "شديدة الإبهام والضيق فى أن"، ويؤكد أن الكلمة تطبق على كل شيء وكل نوع من المناظر التى تم تمثيلها أو يمكن تمثيلها بنجاح كبير فى فن التصوير". يمثل إسهام برايس فى أنه يعرف الجدير بالتصوير من خلال تمييزه عن السامى والجميل، ويقصد من وراء مبحثه أن يكون تكلمة لكتاب بيرك *Burke* الذى يتخذ عنوان بحث *Enquiry*، أملاً أن يظهر "أن الجدير بالتصوير له طابع لا يقل تميزاً أو تفرذاً عن السامى أو الجميل، ولا يقل استقلالاً عن فن التصوير"^(٩٥). يهتم كل من برايس وجيلين بتحديد الخواص التى تجعل الأشياء فى المنظر الطبيعى جديرة بالتصوير، فى مقابل الجميل أو السامى (أو الجذاب أو المثير بأية طريقة أخرى). ويسعيان لوصف الجدير بالتصوير؛ بغية إيجاد سبب دقيق لما يجعله مثيراً للمصور وقابلاً للتمثيل فى لوحة تصويرية.

يقابل جيلين بين الجدير بالتصوير ومقولة بيرك عن الجمال الذى يتميز بالنعومة *smoothness* ويؤكد "خشونة" *roughness* الجدير بالتصوير، ويقول إن "نعومة" بستان أنيق "غير مستساغة فى صورة [على الرغم من] أنها يجب أن تكون مستساغة فى الطبيعة". ولكن "حول مرج فى حديقة *lawn* إلى قطعة من الأرض المحروثة، اغرس أشجار بلوط مجمدة السطح *rugged oaks* بدلاً من الأشجار الصغيرة المعمرة المزهرة *flowering shrubs*؛ اعزق حواف الممشى؛ وامنحها الشكل البدائى لطريق؛ ميزها بأثار سير عجلات على الطريق؛ وبعثر بعض الأحجار والأغصان المقطوعة هنا وهناك؛ باختصار بدلاً من أن تجعل الكل ناعماً اجعله خشناً وعندئذ ستجعله أيضاً جديراً بالتصوير". على نفس المنوال، يفقد معمار بالاديو^(٩٦) *Palladian architecture* أناقته ويصير شكلياً دون أدنى إمتاع للعين

^(٩٤) Gilpin, *Three Essays*, II

^(٩٥) Gilpin, *Three Essays*, II

^(٩٦) هو المعماري الإيطالي أندريا بالاديو Andrea Palladio (١٥٠٨ - ١٥٨٠)، وهو أول معمارى يطور تنسيقاً منظماً للغرف فى المنازل وصمم فى فينتنزا Vicenza وحولها العديد من المنازل والمباني العامة أشهرها قصر بابارانو وقصر فالمارانا وفيللا كبرى أو فيلا روتوندا؛ وفى الفترة من ١٥٦٠ حتى ١٥٨٠ بنى عدة كنائس فى مدينة البندقية، له كتب بعنوان أربعة كتب عن العمارة نشرت بمدينة البندقية بإيطاليا عام ١٥٧٠، وقد قامت أفكار بالاديو على الدراسة المعمقة للتصميمات الكلاسيكية التقليدية، ونادى بأسبقية التصميم على مادة البناء، وفى أغلب الأحوال استخدم الحجر والجص والطين المحروق فى بناء تحفه المعمارية الرائعة، الأمر الذى يعد دليلاً على أن سمو المعمار يكمن فى التصميم لا مادة البناء، حيث النسب المدروسة للكل =

عندما يتم تمثيله فى لوحة تصويرية. ويقول جيلبن إنه "إذا رغبنا فى أن نمنحه جمالاً جديرًا بالتصوير علينا أن نستخدم المطرقة الخشبية mallet بدلاً من الأزميل chisel: لابد أن ندق نصف هذا المعمار حتى يختفى فى القاع، ونشوه النصف الآخر ونبعثر الأعضاء المشوهة فى أكوام هنا وهناك. باختصار لابد أن نحول هذا المبنى الناعم إلى أنقاض خشنة. ولن يتردد أى مصور ولو للحظة إذا كان أمامه كلا الخيارين". ولهذا السبب يفضل الملاحظ ذو "العين العاشقة للجدير بالتصوير"، "الآثار الأنيقة للمعمار القديم: البرج الذى صار أطلالاً ruined tower، العقد القوطى Gothic arch، أطلال القلاع والأديرة"^(٩٧). وعندما يخطط برايس بالأوتاد "مكاناً بين الجمال والسمو" لما هو جدير بالتصوير، يؤكد أيضاً على التباينات بين الضوء والظل والخشونة؛ إن "صفات الخشونة والتنوع الفجائى بالإضافة إلى صفة عدم الانتظام irregularity هى أبرع أسباب الجدير بالتصوير"^(٩٨). وكما الحال عند جيلبن، تعد الأطلال بمثابة المواقع المتميزة لما هو جدير بالتصوير.

كانت هناك مناقشات تدور حول مشكلة تعريف مصطلح الجدير بالتصوير حتى عشرينيات القرن التاسع عشر، وخلال هذه الفترة كانت تفسيرات الاشتقاق، والترجمة، والتأسف على الغموض والشكوى من الرطانة، والحاجة إلى مصطلحات مستحدثة، كل ذلك كان يدل على شك فى مدلول المصطلح. إن مشكلة تعريف الجدير بالتصوير منذ البداية مشكلة تعريف فكرة ما. أصبح الجدير بالتصوير يطلق على مفهوم فى علم الجمال، وفى نظرية البستنة وممارستها Gardening، وتنسيق المناظر الطبيعية. وهو يشبه جنسا وأسلوبا يرتبط بالعجالة sketch (كما روجها جيلبن) وتصوير المناظر الطبيعية (خاصة كما مارسه نيقولاس بوسان Nicolas Poussin وكلود لوران Claude Lorrain وسلفاتور روزا Salvator Rosa) وبعض طرز المعمار (من الكلاسى حتى القوطى)؛ ومع ذلك نجد أنه فى هذه الأمثلة يتم تعيينه من خلال المحتوى المضمونى thematic content والمادة (مثل الأطلال أو النساك hermits أو قطاع الطرق bandits). كما كان الجدير بالتصوير، كما يشير مارتن برايس Martin Price، "محاولة لكسب تصديقات تقليدية على تجربة جديدة"^(٩٩). ويصف باريل "موقفاً مختلفاً تماماً من المناظر الطبيعية" بأنه "طريقة فى النظر" صارت "طريقة فى معرفة" المناظر الطبيعية. وصار الجدير بالتصوير يمثل فى القرن الثامن عشر على نحو مطرد

= والترتيب المنطقى للأجزاء هما من أهم الخواص المميزة لفننه، ومن أشهر إنجازاته المسرح الأوليمبى بمدينة قتشنزا وكنيسة سان جورجيو ماجيورى بمدينة البندقية (المترجم).

Price, *Essays*, I (٩٧)

Gilpin, *Three Essays*, pp. 5-8, 46 (٩٨)

Price, *Essays*, I, pp. 68, 50 (٩٩)

"طرائق وعادات فى النظر" (١٠٠) كما يرى ريتشارد بين نايت Richard Payne Knight (ضد أوفيدال برايس).

حتى نفهم تطور الجدير بالتصوير كمفهوم فى النظرية والممارسة الجمالية، علينا أن نفهم ما أسماه دالواى Dallaway فى عام ١٨٢٧ "التاريخ الأدبى للبستنة" (١٠١). استخدم جيلبن مصطلح الجدير بالتصوير فى معظم الأحيان لتقدير تلك المشاهد العرضية التى يمكن أن تصادف الرحالة، وعلى نحو متزايد السائح الذى يمر عبر المناظر الطبيعية. ولكن تم تطوير كل من المصطلح والمفهوم بالنظر إلى تصميم المناظر الطبيعية designing landscape وتقديرها. وبينما كتب جيلبن مقالات عن الجمال الجدير بالتصوير ودون جولاته السياحية، أبرز برايس الجانب العملى فى كتابه مقالة عن الجدير بالتصوير بأن أعلن فى عنوانه الفرعى أن عمله يتناول كذلك "قائدة دراسة الصور فى تحسين المناظر الطبيعية الحقيقية". يعلن بوب فى ملاحظة؛ غالباً ما تخضع للاقتباس ويرويها عنه سبنس Spence: "البستنة فى مجملها تصوير للمناظر الطبيعية" (١٠٢) All gardening is landscape painting ويعلن وليم شنستون William Shenstone فى مبحثه المهم عن البستنة: "لا بد أن يشتمل المنظر الطبيعى على تنوع كاف لتشكيل صورة على لوحة التصوير الزيتى canvas؛ وما ذلك باختبار سيئ، حيث إننى أعتقد أن مصور المناظر الطبيعية أمثل مصمم يهتدى البستاني بتصميماته" (١٠٣). إن الميل إلى الإعجاب بالمناظر الطبيعية طبقاً لمبادئ الفن وتقدير المنظر الطبيعى كلما زاد الشبه بينه وبين لوحة التصوير الزيتى جعل بعض الناس يعيدون تصميم المناظر الطبيعية من حولهم حتى يستسخروا نسخاً من تصوير المناظر الطبيعية.

إذا كان تاريخ الجدير بالتصوير يتقاطع مع التاريخ الأدبى للبستنة، فإن هذه التطورات فى التصوير والأدب وعلم الجمال وتصميم المناظر الطبيعية تتقاطع مع التاريخ الاجتماعى والسياسى لإنجلترا فى القرن الثامن عشر. تصادفت مجموعة متنوعة من المؤثرات والظروف الممكنة لتشكيل الأسس الحرفية والمجازية التى سيتم على أساسها تطوير وتتميته الجدير بالتصوير. اكتسب فن التصوير مكانة عالية جديدة، وامتد هذا الاهتمام بالفنون البصرية إلى الأدب حيث إن نظريات "الشعر مثل التصوير" اكتسبت حياة جديدة وصار

Price The picturesque moment p. 259 (١٠٠)

Barrell, The Idea of Landscape, pp. 50, 59 (١٠١)

Knight, Analytical Inquiry, p. 154 (١٠٢)

Dallaway Supplementary anecdotes p. 301 (١٠٣)

الشعر الوصفى رائجاً^(١٠٤). كان شعر جون داير John Dyer الطوبوغرافى Topographical poetry وقصيدة الفصول *The Seasons* لجيمس طومسون^(١٠٥) James Thomson انعكاساً وتعزيزاً للاهتمام بالوصف البصرى visual description والطبيعية، وخاصة المناظر الطبيعية. كان كلود وروزا وبوسان يعتبرون مصورى مناظر طبيعية مثاليين، كما طور فنانون مثل ويلسون وكونستابل Constable رؤاهم الخاصة لتصوير المناظر الطبيعية الإنجليزية. كان طومسون ذاته (فى مجاز مألوف للشعر مثل التصوير) يعرف بأنه "كلود الشعراء"^(١٠٦) The Claude of the Poets.

هذا الاستثمار للعالم الطبيعى والمناظر الطبيعية وتمثيلاتها اللفظية والبصرية تجاوز مجال التقدير الجمالى. ويربط هاسى تقدير القرن الثامن عشر للمناظر الطبيعية برواج الرحلة الكبرى^(١٠٧) Grand Tour التى عرّفت الطبقة الأرستقراطية على كل من جبال الألب Alps وتصوير المناظر الطبيعية الإيطالية^(١٠٨). ومع أدواقهم المكتسبة أو المرفّعة حديثاً بالنسبة للمناظر الطبيعية، نفذ الذواقة مقتنياتهم من فن المناظر الطبيعية خارج منازلهم الريفية وداخلها. وأرسل السادة رعاة الفنون patrons فنانيين مثل وليم كنت William Kent إلى إيطاليا لى يعودوا بلوحات تصور زيتى و(كما يلاحظ هانت Hunt وويليس Willis) "اتخذت أرضياتهم دوماً أشكال اللوحات التى توحى بها"^(١٠٩). إن التذوق النامى لأشكال وأساليب معينة من المناظر الطبيعية امتد من الأوصاف المتخيلة فى الشعر والمناظير perspectives المؤطرة على جدرانهم إلى المرائى prospects التى توطرها نوافذهم ويتم الشعور بها من خلال وجهات النظر المتميزة التى يستمتع منها ملاك الأرضى الذين يمشون فى أراضيهم كمشاهدين. وهذا الانتقال من الكتاب ومعرض الصور gallery إلى الضيعة

(١٠٤) He referred to "clumps of trees" on this estate at Twickenham as being "like the groups in pictures" (Spence, *Observations*, 1, p. 25)

(١٠٥) جيمس طومسون (١٧٠٠-١٧٤٨) شاعر اسكتلندى كان فى العصر الكلاسى الجديد من الأصوات الشعرية التى استبقت الرومانسية وكان بمثابة رائد من رواد الرومانسية. وأشهر قصائده قصيدة الفصول التى كتبها فى الفترة ١٧٢٦-١٧٣٠ ونشر طبعة منقحة منها فى عام ١٧٤٤. وهذه القصيدة استبقت تقديس الرومانسيين للطبيعة، وكانت مصدر إلهام للشاعرين الإنجليزيين وليم وردزورث وصمويل تايلور كولردج. وأجمع معظم النقاد على أن قصيدته الأخرى المسماة قلعة السفه Castle of indolence (١٧٤٨) هى أفضل أعماله على الإطلاق (المترجم).

(١٠٦) Cited in Hussey, *The Picturesque*

(١٠٧) جولة كان يقوم بها فى السابق إنجليزى ثرى أو أرستقراطى فى عواصم أوروبا وحواضرها؛ بغية إكمال تعليمه وتوسيع مداركه والاستفادة من فوائد السفر والترحال (المترجم).

(١٠٨) Hussey, *The Picturesque*, p. 12

(١٠٩) Hunt and Willis, *The Genius of the Place*, p. 13

estate لم يكن ليحدث لولا ملاك الأراضي الأثرياء و"ثورة زراعية" سعت فيها الطبقة المحترفة الريفية" إلى "التحكم في الطبيعة والاستحواذ عليها"^(١١٠)، ولولا قوانين التسوير enclosure acts "التي خولت لملاك الأراضي أن يضموا ممتلكاتهم في مساحات وحيدة كبيرة من الأراضي يتوسطها منزل ومنزعه"^(١١١). فتم تسوير ما يزيد عن ثلاثة ملايين أكر acres من الأرض بموجب قوانين البرلمان فقط طوال القرن الثامن عشر، الأمر الذي أدى إلى تغيير معالم إنجلترا^(١١٢).

غالباً ما يُستشهد بشافتسبري Shaftesbury على أنه ألهم استجابات جديدة نحو الطبيعة وصوراً ذهنية عنها. في المحاوراة التي وضع لها عنواناً جانبياً رواية فلسفية Philosophical Rhapsody في كتابه الأخلاقيون The Moralists (١٧٠٩)، يصف المتحاورون المشاهد الطبيعية التي تفتتح على السامى: "أترى! يالها من خطوات مرتعشة تلك التي تطأ بها البشرية البائسة الحافة الضيقة للجروف (جمع جُرف) العميقة التي ينظرون منها لأسفل بفرع يسبب الدوار، ويرتابون حتى في الأرض التي تحملهم، بينما يسمعون صوت السيول المكتوم تحتهم، وانظر إلى أطلال الصخرة التي توشك على السقوط، مع الأشجار المتساقطة التي تتعلق من جذورها لأعلى وتبدو كما لو كانت تجلب المزيد من الدمار وراءها"^(١١٤). إن الحساسية التي يتم التكهّن بها هنا ستقتات فيما بعد على تجربة عبور جبال الألب، وسيتم تقنين هذه التجربة في كتاب بحث لبيرك، كما سيتم رسم المناظر الطبيعية مرات لا حصر لها في لوحات تصوير المناظر الطبيعية وفي الروايات القوطية. كما يهتم شافتسبري أيضاً بالطبيعة المختارة للمجال البشرى. إن تجربة المناظر الطبيعية التي يمر بها متحمس ذو توجهات فلسفية يجد "شيئاً مستجيباً لذلك في الذهن" - هذه التجربة تتطلع إلى أحلام روسو وتأملات الرومانسيين؛ وتنتظر للوراء نظرة نقدية إلى شكلية بساتين القرن السابع عشر^(١١٥).

يصر منشد الملاحم rhapsodist عند شافتسبري على أن "البيرة تمتع": "نرى [الطبيعة] في دخالها الحميمة، ونأملها ببهجة أكبر من البهجة التي نتأمل بها المتاهات

Barrell, *The Idea of Landscape*, pp. 60-1 (١١٠)

Addison, *The Spectator*, III, pp. 551-2 (No. 414, 25 June 1712) *Streatfield Art and nature* pp. 10, 59 (١١١)

الأكر acre وحدة قياس للمساحة في إنجلترا تساوى ٤٠٠٠ متر مربع (المترجم). (١١٢)

Hussey, *English Gardens*, pp. 15-16 (١١٣)

Shaftesbury, *Characteristics*, II, p. 123 (١١٤)

Shaftesbury, *Characteristics*, II, p. 271 (١١٥)

المصطنعة والبرارى المزعومة للقصر". يستحضر شافتسبيرى "عبقريّة المكان" ويفضّل المشهد الطبيعيّ "حيث لا الفن ولا الغرور أو الهوى البشرى أفسد نظامه الطبيعيّ بأن أقحم نفسه على الحالة الفطرية". ويصور الهاوى المتحمس عنده مشهداً سيتمّ استنساخه في بساتين لا حصر لها وفي أوصاف جيلبن وبراييس ونايت: "حتى الصخور الوعرة والكهوف المكسوة بالطحالب والمغارات غير المزخرفة وغير المنتظمة وشلالات المياه المتحطمة بكل النعم المقرزة للبرية ذاتها، كما تمثّل الطبيعة أكثر؛ كل ذلك سيكون أكثر لفتاً للاهتمام، وسيبدو ذا روعة أكبر من الاصطناع الشكليّ للبساتين الرائعة". إن الهجوم على تصنع بساتين القرن السابع عشر التي تحذو حذو النماذج الفرنسية والهولندية يرتبط بمفهوم وليد للطبيعة، خاصة كما تطبع ذاتها على الذهن، وهو مفهوم يقتنن بتفضيل معنن للطبيعة على الفن. إن الشخصية المتحمسة تنال في الثناء على "الطبيعة المجيدة ... التي يقدم كل عمل وحيد فيها مشهداً أوسع، وهى منظر أكثر نبلا من كل ما قدمه الفن"^(١١٦)؛ ومع ذلك يرد - فى إيماءة ستركن كل هذه التصريحات فى القرن الثامن عشر جانباً - أن الطبيعة يتم تأثيرها على أنها منظر ومشهد.

فى المقالات التى تتناول "مباهج الخيال" التى نشرها أديسون فى مجلة سبكتاتور *Spectator* فى عام ١٧١٢، يمدح أديسون أيضاً "مرأى الريف الممتاز المفتوح، الصحراء الشاسعة غير المزروعة، الوفرة الهائلة من الجبال، والصخور المرتفعة والجروف، أو المسطحات المائية الشاسعة". ليس الجمال هو الذى يجذب اهتمامنا، بل "ذلك النوع الفج من الروعة التى تتجلى فى العديد من تلك الأعمال المذهلة للطبيعة"^(١١٧). يقابل أديسون بين "المجال المحدود" لـ "جماليات أكثر بستان أو قصر مهابة" بـ "الحقول الفسيحة للطبيعة" حيث "تهيم العين لأعلى ولأسفل دون قيد، وترتع من ذلك المعين اللانهائى من الصور"، وينادى بـ "المزج المستساغ بين البستان والغابة، الذى يمثل وعورة مصطنعة" نجدها فى فرنسا وإيطاليا. ويقول أديسون إن "بساتيننا الإنجليز على العكس من ذلك بدلاً من أن يلاطفوا الطبيعة يهوون أن يحيدوا عنها بقدر الإمكان. إن أشجارنا ترتفع فى أشكال مخروطية cones وكروية globes وهمية". وينفر أديسون من "نظافة وترتيب وأناقة" البساتين الإنجليزية الكلاسيكية ويصر قائلاً: "أفضل أن أنظر إلى شجرة ما بكل ما فيها من غزارة نمو وامتداد فى الأغصان والفروع بدلاً من أنظر إليها وهى مقطوعة ومنسقة فى شكل رياضى". إن "بستان الفواكه

المزهر" أفضل من "كل المتاهات الصغيرة لروضة مستوية فى حديقة نالتها أبرع يد بالتنظيم والتسيق"^(١١٨).

إن المقالة التى كتبها بوب فى عام ١٧١٣ فى صحيفة الجارديان *The Guardian* تتبع أديسون فى الثناء على "البساطة المحبوبة للطبيعة غير الموشاة" فى مقابل "الممارسة الحديثة فى البستنة" حيث "بدو أننا نجعل دأبنا أن ننحسر عن الطبيعة، ليس فقط فى القص المتنوع للمروج لتشكيلها فى أشكال أكثر شكلية وانتظاما، ولكن أيضا فى المحاولات الشنيعة التى تتجاوز مجال الفن ذاته: نحول إلى نحت، ومع ذلك مازلنا نسر عندما نجعل أشجارنا تتخذ أردأ أشكال البشر والحيوانات أكثر من سرورنا بأكثر الأشجار انتظاما"^(١١٩). كان بوب ذا تأثير كبير فى نظرية البستنة وممارستها (كما يتجلى فى بساطته الخاصة الشهيرة فى توكنهام Twickenham)، ونصح المعمارى لورد بيرلنجتون Lord Burlington فى رسالته الشعرية عام ١٧٣١ قائلا: "عندما تبنى، تغرس، أى شئ تشاء،/ عندما تشيد عامودا أو تنثى عقدا،/ عندما تضخم الشرفة أو تحفر مغارة؛/ فى كل ذلك، لا تنس الطبيعة./ استفت عبقرية المكان فى كل شئ". ولكن بوب، مثل شافيسبرى، يعبر عن إعلان له لصالح الطبيعى من خلال الفن. وعبارة "عبقرية المكان" عنده "تجترف الودى فى مسارح دائرية"، "تنوع الظلال عن الظلال" وتصور كما تغرس، وتصمم كما تعمل"^(١٢٠). وهنا يجب علينا أن نتذكر أن تفضيل أديسون للطبيعى على الصناعى يرد فى سياق مقالات عن الخيال حيث يتم وضع "أعمال الطبيعة والفن" جنبا إلى جنب، وحيث تتم مقارنة المناظر للطبيعة بتمثيلاتها اللفظية والبصرية. فى الواقع، على الرغم من أن أديسون يلاحظ أن الشاعر دوما "يعشق حياة الريف حيث تتجلى الطبيعة فى أكمل صورها"، وعلى الرغم من أنه يفضل "البرية" لهوراس وفرجيل على "أية مظاهر مصطنعة"، فهو يصر على أننا "تجد أعمال الطبيعة مازالت أكثر إمتاعا كلما كانت أكثر شبها بأعمال الفن". ويرجع ذلك إلى أن "متعنا تتبع من مبدأ مزدوج، من متعة الأشياء للعين، ومن شبهها بأشياء أخرى: كما أننا نستمتع بمقارنة جمالياتها كما لو كنا نتفحصها، ويمكننا أن نمثلها لأذهاننا، إما كصور أو كأصول"^(١٢١). عندما يقارن أديسون بين أعمال الفن وأعمال الطبيعة فى العدد رقم ١٦؛ من مجلة سبكتاتور، يتوصل إلى أنه على

Addison, *The Spectator*, III, p. 541 (No. 412); pp. 549, 551 (No. 414) (١١٨)

Hun and Willis, *The Genius of The Place*, pp. 205, 207 (١١٩)

Pope, *Twickenham Edition*, III. ii, pp. 137-9. For Brownell, the "idea of the (١٢٠) picturesque" is implicit in these lines (Alexander Pope, p. 109).

Addison, *The Spectator*, III, p. 550 (No. 414) (١٢١)

الرغم من العيب المتمثل فى أن الكلمات، بخلاف التصوير، لابد أن تقوم بعملية الاتصال من خلال العلامات الاعتبارية للغة، فإن الكلمات "عندما يتم اختيارها جيداً، تمتلك قوة هائلة جداً لدرجة أن الوصف يزودنا فى العادة بأفكار أكثر حيوية من رؤية الأشياء ذاتها. يجد القارئ مشهداً مرسوماً بألوان أقوى، ومرسوماً بصورة أكثر حياة فى خياله بمساعدة الكلمات أكثر من الرؤية الفعلية للمشاهد الذى تصفه. فى هذه الحالة، يبدو أن الشاعر يستحوذ على أفضل ما فى الطبيعة"^(١٢٢). فى سياق تصميم البساتين، يتم تفضيل الطبيعة على الاصطناع؛ ولكن فى سياق الخيال الأوسع، يبدو أن الفن يستحوذ على أفضل ما فى الطبيعة. يتم إضفاء قيمة على الطبيعى لأنه يتجنب الفنى أو الصناعى ولأنه يشبه الفن فى الوقت نفسه.

لذلك فإن الجدير بالتصوير يضرب بجذوره فى ذلك الاتكاء المتناقض للطبيعة على التجربة الجمالية. وكما أن تاريخ الجدير بالتصوير يتقاطع من التاريخ الأدبى للبستنة، يصير البستان حلبة يستعرض فيها المنظرون والممارسون التباس معقد إزاء الفن والطبيعة. وهنا يمكننا أن نحدد ملامح التغيرات فيما أسماه رونالد بولسون Ronald Paulson "نسبة الفن للطبيعة"^(١٢٣) the ratio of art to nature. ثار الإنجليز على شكلية البستان الكلاسى واتساقه ونظامه المصطنع وارتأوا حالة الطبيعة ذات حماس جديد يسعى للبرى والوحشى والسامى، وطوروا نوعاً جديداً من البساتين. ولكن هذا البستان خلق فى سياق يقارن بين أعمال الفن والطبيعة، ويفضل الطبيعة البكر غير الملموسة بأن يمتدح مناظرها ومشاهدها، وبالتالي تم تصور هذا البستان منذ البداية من خلال التفكير فى الصور والشعر. ويحتل هذا البستان مكانة وسطاً بين البساتين الرسمية و"الببوت" التى أبدعها براون Brown وأتباعه، ولذا أطلق عليه بستاناً شعرياً poetic garden. فى بساتين مثل توكنهام Twickenham وستو Stowe، تعاصر التفوق المعلن عنه حديثاً للطبيعة غير المزخرفة مع الرغبة فى خلق منظر طبيعى يشبه العمل الفنى، خاصة أعمال التصوير. تجاوز البستان الشعرى مجرد أوجه الشبه العرضية التى لاحظها أديسون أو تجاوز إلى حد ما مفهوم بوب للبستنة بصفتها تصويراً للمناظر الطبيعية، مما يعنى تطبيق مجاز العمل الفنى بطرائق حرفية على نحو مدهش. ويعنى ذلك أن البستان لم يكن مثل العمل الفنى فحسب، بل كان عملاً فنياً. علاوة على أنه تم النظر إلى البستان باعتباره عملاً أدبياً على نحو خاص: قصيدة، نص، كتاب. يضرب الجدير بالتصوير بجذوره فى الأشكال الأدبية وحتى اللفظية التى ظهرت عندما

Addison, *The Spectator*, II, p. 560 (No. 416, 27 June 1712) (١٢٢)

Paulson, *Emblem and Expression*, p. 20 (١٢٣)

اقترب البستان من الطبيعة أكثر. كان البستان الشعري مدوناً بالكتابة وكتابة بالمعنيين المجازى والحرفى. ويرجع ذلك فى أحد جوانبه إلى تأثير التقليد الخاص بمحاكاة الطبيعة بالفنون المختلفة iconographic tradition الذى سمح بأن يتم تكوين (وفيما بعد قراءة) البستان على أنه سلسلة من الصور الرمزية emblems والطلاسم hieroglyphs والإشارات الأدبية الضمنية literary allusions.

فى ذلك التقليد التصويرى emblematic tradition، تعاون المعمار Architecture (خاصة محاكيات المعمار الكلاسى بما فيه من أطلال وتماثيل وقوارير Urns ومسلات وأعمدة كانت تنقش عليها فى العادة شعارات وأسماء وأبيات شعر واقتباسات أخرى) مع الجانب البصرى للوحات التصوير الزيتى والمسرح فى خلق نصوص لابد من قراءتها وفك شفرتها. كانت لغة مثل هذه البساتين تتطلب معرفة برسم الأيقونات iconography والإشارات الضمنية، وكذلك القدرة الفكرية والحساسية اللازمة للتأمل فى الموت والفضيلة والحرية والعزلة، أو أى موضوع أو تيمة أخرى توحى بها هذه البساتين؛ كما استخدمت هذه اللغة التورية puns والإحالات التناصية intertextual references المتقنة. واعتمد هذا التلاعب بالإحالات والإشارات الضمنية على تقليد أدبى وأيقونى ثرى وكذلك على مبادئ أكثر جدة من تداعى المعانى association المستمد من هوبز وخاصة من لوك^(١٢٤). اتضح أن تداعيات المعانى الخاصة برسم الأيقونات والإحالات الأدبية الضمنية شديدة النوعية والتخصص لدرجة أنها صارت صعبة القراءة على نحو متزايد. إن عدم الرضا عن استغلاق اللغة الخاصة للصور التقى بالرغبة فى تجربة أقل فكرية وأكثر وجدانية. يؤكد توماس ويتلى Thomas Whately فى كتابه ملاحظات على البستنة الحديثة *Observations On Modern Gardening* (١٧٦٥) على أن البساتين لابد أن تعطى انطباعاً ما، لا أن تستميل الذهن. شكاً ويتلى من أن "الشلالات الطبيعية الصغيرة natural cascades شوهاها آلهة الأنهار؛ ولا تشيد الأعمدة إلا لكى تحظى بالاقتباسات"؛ ويعلن قائلاً: "كل هذه الأساليب تصويرية emblematic وليست تعبيرية expressive إلا أنها لا تعطى انطباعاً فورياً؛ لأنه لابد من فحصها ومقارنتها وربما تفسيرها قبل أن يتم فهم التصميم الكلى لها فهما جيداً". ويصر على أن أية إشارة ضمنية لابد أن "يوحى بها المشهد... وأن

See Locke on the Comexion of Ideas wholly owing to Chance or custom Essay (١٢٤) concerning Human Understanding, p. 395

يكون لها قوة الاستعارة الخالية من تفاصيل القصة الرمزية^(١٢٥). إن هذه النقلة من الصورة الرمزية emblem إلى التعبير expression، من القصة الرمزية allegory إلى الاستعارة، واصلت وضع أساس الجدير بالتصوير؛ وحدثت هذه النقلة تحت شعار الطبيعة، مثل الحركات المدروسة والتحويلات التى سبقتها فى تصميم المناظر الطبيعية.

بدأ كابابيليتى براون Capability Brown مشواره كبيرا للبستانيين فى بستان ستو Stowe وصار من أوائل مصممي المناظر الطبيعية المحترفين، ويرجع له الفضل فى أن استبدل بالإشارة الضمنية المنظمة والمبتدعة "أنساقا أكثر مرونة فى الارتباط"، باحثا عن صور وأشكال للطبيعة فيما أسماه "صنع المكان"^(١٢٦) Place-making. وكان براون بمثابة حلقة الوصل بين التصوير الأكاديمي academic picturesque للبستان التصويري الرمزي أو البستان الشعري وبين نظريات جيلين وبريس ونايت. تم تجيد دور براون فى الثورة على اتساق واصطناع بساتين القرن السابع عشر، وأطلق عليه لقب "المصور العظيم"^(١٢٧)، فقد أزال العقبات أمام الجدير بالتصوير، إلا أن بريس ونايت اعتقدا أنه تخلص من أشياء كثيرة زائدة عن الحد، وأن صنع المكان عنده كان شديد الراديكالية، بمعنى أنه استأصل المنظر الطبيعي واستبدل بالطبيعة اصطناعا جديدا. تعرض براون ومحسنى الطبيعة improvers الذين تبعوه، خاصة ربتون Repton للهجوم من قبل المدافعين عن الجدير بالتصوير نتيجة لهندستهم الباهظة والمكلفة؛ ففى صنع المكان عند هؤلاء المحسنين، بدا أنهم يعتبرون أنفسهم "عباقرة المكان" لهم الحق فى تحريك التلال والأنهار والتخلص من أجزاء كبيرة من المناظر الطبيعية لكى يصنعوا مروجاً lawns وأشكالا كبيرة الإنتاج mass-produced forms. وركز الجدل اللاذع على نحو بارز بين المحسنين ومنظري المناظر الطبيعية من جديد على نسبة الفن إلى الطبيعة. وتمحور الجدل إلى حد كبير على مكانة التصوير والتزام مصمم المناظر الطبيعية بمبادئ الجدير بالتصوير. ولكن كان براون وربتون هما اللذان تم اتهامهما بخيانة قضية الطبيعة.

يقول بريس فى خطابه خطاب إلى همفري ربتون إنه "بينما كان السيد براون يزيل قطعاً قديمة من الشكلىة، كان يؤسس قطعاً جديدة ذات آثار أكثر اتساعاً"^(١٢٨). استاء نايت من

See Hunt and Willis, *The Genius of the Place*, pp. 33-4; and Hunt, *Ut pictura* (١٢٥) poesis pp. 100-1, 98

Whately, *Observations on Modern Gardening*, pp. 83-4 (١٢٦)

Hunt, *Figure*, pp. 190, 218. ⁴⁶Cited in Hussey, *The Picturesque*, p. 138 (١٢٧)

Letter to Humphry Repton, *Essays*, III, p. 37 (١٢٨)

أن ربتون غيّر جلده وتخلّى عن مبادئ التصوير؛ فأعلن نايت أنه من المسلم به بوجه عام أن نظام تحسين الجدير بالتصوير عند براون وأتباعه نقيض الجدير بالتصوير تماماً؛ فكل موضوعات التصوير تتلاشى في الحال كلما خطوا خطوة للأمام^(١٢٩). وطالب ربتون أن "يترك مدرسة السيد براون، ويرجع إلى مدرسة الأساتذة العظام في تصوير المناظر الطبيعية"^(١٣٠). ربما تصادف حدوث تقنين ومعايرة الخطوط والأشكال مع حدوث تغيرات في العرف والإدراك غيرت معنى ما هو طبيعي. ففي تاريخ الأدب والتصوير، يمكن للتغيرات في أعراف التمثيل conventions of representation أن تنكسر على الأعمال الفنية قدرتها على الإقناع conviction، وبالتالي تستلزم هذه التغيرات أشكالاً جديدة توفى بمتطلبات التصورات الجديدة لمحاكاة الواقع verisimilitude أو تتحدى هذه التصورات؛ يمكن أن يكون الأمر كما يلي: ما بدا لأول وهلة طبيعياً على نحو راديكالي في بساتين براون صار صناعياً في نظر الجيل اللاحق - مثلما كان الحال قبل ذلك في بداية القرن الثامن عشر عندما بدأت صفات البستان الشعري التي كانت تبدو طبيعية من قبل في أن تصبح مبتذلة وغير طبيعية على نحو مطرد. على كل حال، اعتقد المدافعون عن الجدير بالتصوير أن محسني الطبيعة أعادوا الاصطناع والشكلية لأنهم نبذوا كلا من أشكال الطبيعة وأشكال الفن.

سخر برايس ونايت من براون وربتون لكونهما بساتينين^(١٣١)، إلا أن ربتون يفخر بأنه يجمع بين قدرات مصور المناظر الطبيعية والبستاني العملي practical gardener فيما أسماه بستنة المناظر الطبيعية landscape gardening. يؤكد ربتون على أن تصميم المناظر الطبيعية لا يمكن أن يقيم على مبادئ التصوير وحدها، ويعلن (بلهجة تستحضر حكاية رينولدز عن ويلسون) أن نايت "يبدو أنه ينسى حتى أن المسكن موضع راحة ورفاهية بغرض السكن؛ وليس مجرد إطار لمنظر طبيعي أو مجرد أمامية لصورة ريفية"^(١٣٢). يستحضر ربتون تجاوزات الممارسات البستانية للأزمة السابقة التي تم إبطالها و يوصل مبادئ "بستنة الصورة" picture gardening إلى نتائجها المنطقية، ويلمّح إلى أنه "لو كانت

Knight, *The landscape*, 2nd edn, pp. 17-18n (١٢٩)

Knight, *The Landscape*, 2nd edn, pp. 99-101 (١٣٠)

Knight, *The Landscape*, 2nd edn, pp. 99-101; Price, *Essays*, I, pp. 243-4 (١٣١)

"Landscape Gardening", p. 99. Repton cites William Wyndham: 'A scene of (١٣٢) a cavern, with banditti sitting by it, is the favourite subject of Salvator Rosa; but are we therefore to live in caves, or encourage the neighborhood of banditti? Gainsborough's country girl is a more picturesque object than a child neatly dressed in a white frock; but is that a reason why our children are to go in rags?'

المناظر الطبيعية لدى المصور لا غنى عنها فى كمال البستنة، سيكون من الأفضل بالتأكيد رسمها على لوحة تصوير زيتى فى نهاية الممر، كما يفعلون فى هولندا، بدلا من التوضحية بصحة وبهجة وراحة المسكن الريفى لصالح المناظر البرية - الممتعة على الرغم من ذلك - المتولدة من خيال المصور^(١٣٣). ليست المشكلة مجرد مشكلة راحة، بل ما معنى أن يتم تصوير منظر موجود فى الطبيعة. ما يبدو مصدر تهديد هنا لا يتمثل فى فكرة أن المرء يمكنه أن يصمم مشهدا طبيعيا كما لو كان لوحة تصوير زيتى، بل فى فكرة أن المشهد الموجود فى هذه اللوحة سيكون له الأولوية على المشهد الموجود فى الطبيعة. اللوحة الفعلية الموضوعية فى بستان ما لن تؤدي إلا إلى تحييد الفكرة القائلة بأن التمثيل سيحتل مكان الطبيعة إذا قام بستانيو المناظر الطبيعية landscape gardeners باستساخ منظر طبيعى من النموذج الموجود فى لوحة تصوير زيتى.

يدافع برايس عن الأوضاع النسبية للفن والطبيعة فى نظريته، وينكر أنه يوصى بـ "دراسة الصور على حساب دراسة الطبيعة مما يؤدي إلى استبعاد الطبيعة"^(١٣٤). كما أن جيلبن ينكر أنه أعلن أن "كل جمال يكمن فى الجمال الجدير بالتصوير أو أنه من الواجب فحص وجه الطبيعة على ضوء قواعد فن التصوير فقط". ويزعم أنه "يتكلم بلغة مختلفة. نتحدث عن المشاهد العظيمة فى الطبيعة، على الرغم من أنها غير جذابة على ضوء الجدير بالتصوير، بصفاتها ذات أثر قوى على الخيال"^(١٣٥) - لكن تكمن فى لغة تصور الطبيعة فى مشاهد، ومن وجهة نظر يبدو أنها تغير وجه الطبيعة بأنها تصممها أو مجرد تثيرها طبقا لقواعد فن التصوير. حذر ويتلى فى كتابه ملاحظات على البستنة الحديثة قائلا إن أعمال أى مصور عظيم "معارض رائعة للطبيعة" يمكنها أن تعلم "تذوق الجمال، إلا أن سلطتها ليست مطلقة، فلا بد أن يتم استخدامها على أنها مجرد تصميمات تمهيدية studies، لا على أنها نماذج، ذلك لأن الصور والمشهد الطبيعى، رغم تشابههما فى نواح عديدة، فهما يختلفان فى بعض الجزئيات التى لا بد لنا أن نأخذها فى اعتبارنا قبل أن نستقر على تحديد الدقائق التى يمكننا أن نحولها من أحدهما إلى الآخر"^(١٣٦). يصر برايس على أن هناك "أسبابا لإعداد رسم إعدادى للطبيعة studying copies of nature، على الرغم من أن الأصل موجود أمامنا"؛ ويقترح أننا لا ننظر إلى لوحات التصوير الزيتى باعتبارها "مجموعة من تجارب الطرق

Repton, *Landscape Gardening*, pp. 114, 104 (١٣٣)

Price, *Essays* (١٣٤)

Three *Essays* (١٣٥)

Whately, *Observations* (١٣٦)

المختلفة التي يمكن من خلالها ترتيب الأشجار والمباني والمياه، إلخ^(١٣٧). ولكن بمجرد أن المرء يدخل مجال الجدير بالتصوير، ليس من السهل دومًا التمييز بين الأصل والصورة، حتى عندما يكون مشهد التصوير مجرد عجالة لمشهد الطبيعة. يرى ويتلى أن البستنة تسمو على تصوير المناظر الطبيعية سمو الواقع على التمثيل^(١٣٨). ولكن يمكن أن يسأل المرء ما الذي ينظر إليه وأصل الطبيعة أمامه، خاصة عندما تتم مشاهدة مشهد الطبيعة الحقيقي كما لو كان تمثيلًا. ما الذي يؤلفه المرء عندما يصمم منظرًا طبيعيًا، حيث إن "الطبيعة قلما تعرف ذلك الشيء الذي يسميه البشر منظرًا طبيعيًا" كما لاحظ وليم مارشال William Marshall في عام ١٧٨٥^(١٣٩). يقوم الهجوم المضاد للمحسنيين على برايس ونايت على الحس العام وليس على الججاج الأخلاقي أو الفلسفي؛ إلا أن هذا الهجوم المضاد، عندما يتحدى أولوية التصوير في وجهة نظر الجدير بالتصوير، يستند إلى تيار مستتر من القلق حول المسافة الجمالية aesthetic distance التي تمتد بطول التاريخ الأدبي للبستنة، وكذلك بطول علم جمال الجدير بالتصوير.

رأينا أن قضية المسافة الجمالية aesthetic distance منذ البداية تلهم مفهوم الجدير بالتصوير ذاته. وعلى الرغم من أن منظري وممارسي تصميم المناظر الطبيعية سعوا لأن يبنوا الصناعي ويعتقوا الطبيعي، فإن الجدير بالتصوير يشمل النظر إلى الطبيعة كما لو كانت فنا، مع استخدام مبادئ الفن لتصميم الطبيعة. كان إنشاء المدرجات، وترتيب الأشجار لتؤطر مشاهد طبيعية مثل كواليس خشبة المسرح، واستخدام المرايا لملء معرض الطبيعة بمناظر حية tableaux؛ كل ذلك كان مجرد تجليات حرفية لوجهة النظر التي يفترض أن مشاهد الجدير بالتصوير بهضمها ويجعلها جزءًا من تكوينه الداخلي internalize. كانت ضيعة بوب في توكنهام تحتوى على مغارة مشهورة تضم مرايا تتعكس عليها المياه والضوء والصور العديدة. وفي عام ١٧٤٧، قدم أحد الزوار الوصف التالي: "ألواح زجاجية حساسة للضوء plates في الأجزاء المعتمة من السطح وأركان الكهف حيث لا يمكن اكتشاف الخداع إلا من خلال قوة كافية من الضوء، بينما نجد أن الأجزاء الأخرى، والجداول الصغيرة rills والنوافير وأحجار الصوان والحصى، وما شابه ذلك مما هو مضاء بصورة كافية - كل ذلك ينعكس من جراء المرايا العديدة لدرجة أن كل شيء يتعدد دون كشف السبب، ويتمثل موقعه في تنوع مدهش"^(١٤٠). وكما يلاحظ براونيل Brownell وهو يستشهد بوصف بوب،

Price, *Essays* (١٣٧)

Whately, *Observations* (١٣٨)

Cited in Andrews, *The search for the Picturesque*, p. 34 (١٣٩)

Published in *The General Magazine* in 1748, the letter is reprinted in Hunt and Willis, *The Genius of the Place*, pp. 249-50 (١٤٠)

كانت المغارة مصممة "لتعمل مثل كاميرا مظلمة وعلى جدرانها تشكل كل أشياء النهر والتلال والغابات والقوارب صورة متحركة فى أبعادها المرئية"^(١٤١). قال جيلبن أثناء وصفه لـ "الأثر العجيب جدًا" لـ "كثرة المرايا": "بالمثل تتحول المناظر بالخارج إلى الجدران بالداخل، ونجد جوانب الحجرة ترخرفها المناظر الطبيعية بشكل أنيق على نحو لا يقدر عليه قلم الرسم الذى يستخدمه تيتيان^(١٤٢) Titian^(١٤٣). ويشرح الزائر كيف أن وجود هذه الصور والانعكاسات من كل جانب "تقدم لك مزيجاً من الحقائق والصور لا يمكن تمييز بعضها عن بعض، على نحو يحسن التصرف فى الطبيعة"^(١٤٤). ولكن هذا المزيج اللامميز جزء من جماليات الجدير بالتصوير، جماليات لا تكتفى بالمقارنة بين الصورة والواقع أو النظر إلى الطبيعة من خلال إطار الفن أو تصميم الأصل على منوال التمثيل، بل تمحو فى النهاية الفرق بين أحدهما والآخر.

يؤكد أديسون فى مقالته التى نشرها بمجلة سيكتاتر أن "منتجات الطبيعة ترتفع قيمتها طبقاً لمدى شبيهها بمنتجات الفن"، وأن "الأعمال المصطنعة تحظى بقيمة أعلى نتيجة لشبهها بالأعمال الطبيعية"، ثم يقدم وصفاً متميزاً لكاميرا مظلمة:

أجمل منظر طبيعي شاهده فى حياتى كان مرسوماً على جدران حجرة مظلمة كانت تقف قبالة نهر صالح للملاحة من جانب وقبالة منتزه من الجانب الآخر. وهذه التجربة شائعة جداً فى علم البصريات، وهنا تكتشف موجات الماء وتذبذباته فى ألوان ناصعة مناسبة، وصورة السفينة تدخل من أحد الأطراف وتبحر بالتدرج عبر النهر كله. وعلى الجانب الآخر ظهرت الظلال الخضراء للأشجار، تتماوج جيئةً وذهاباً مع الرياح، وهناك قطعان من الغزلان بشكل مصغر وسط هذه الأشجار تقفز على الحائط.

يشير أديسون ضمناً إلى أن "جدة مثل هذا المنظر" يمكن أن تستحوذ على الخيال، لكنه يزعم أنه "من المؤكد أن السبب الأساسى يتمثل فى عظم الشبه بينه وبين الطبيعة، حتى إنه لا يقدم لنا ألواناً وأشكالاً فحسب مثل الصور الأخرى، بل يقدم لنا أيضاً حركة الأشياء

(١٤١) Brownell, Alexander Pope, p. 129

(١٤٢) تيتيان أو تيشان كما ينطقه الأمريكان أو تيتسيانو فيتشيليو Tiziano Vecellio كما هو اسمه الأصلى (١٥٧٦-١٤٨٨) مصور زيتى إيطالى يعد أعظم رسامى القرن السادس عشر بإيطاليا. ولد فى مدينة البندقية، أدخل الألوان القوية والاستعمال التكويني للخلفيات فى مدرسة البندقية. وأثرت أعماله فى فن التصوير الزيتى فى أوروبا، وقدمت بديلاً للتقليد الفلورنسى الذى كان يمثله رافائيل ومايكل أنجلو، واستلهم أعماله فنانون مثل الفنان الهولندى رمبرانت والفنان الفرنسى ديلاكروا، كما استلهمها الفنانون الانطباعيون (المترجم).

(١٤٣) Gilpin, a Dialogue, cited in Hunt and Willis, The Genius of the Place, p. 256

Hunt and Willis, The Genius of the Place, p. 250 (١٤٤)

التي يمثلها^(١٤٥). يبدو الأمر كما لو كان أديسون اخترع (أو اكتشف) الصور المتحركة motion pictures حيث إنه يرى صوراً ذهنية وصوراً مادية يتم إسقاطها بشكل مصغر على الحائط بالضوء واللون. وتحظى هذه الصور بالإعجاب نتيجة لشبهها بالطبيعة، لكن الطرف الثانى فى المقارنة هنا لا يتمثل فى "صور أخرى"، بل فى الطبيعة ذاتها. لا يبدو أن أديسون مهتم بأن يظل من النافذة أو يخطو بقدمه وسط المناظر الموجودة فى الطبيعة.

لم تكن المغارات، مثل تلك التى نجدها عند بوب، موجودة فى كل مكان، لكن الرحالة الهواة لما هو جدير بالتصوير picturesque travelers كان بإمكانهم أن يظهروا على أى مشهد، مجهزين بمراياهم الخاصة. فى الواقع، كان المشاهدون الذين لا حصر لهم يوطرون قيامهم بالنظر بآلات مثل الكاميرا المظلمة وخاصة مرآة كلود^(١٤٦) Claude glass أو المرأة المحدبة convex mirror: "تنساب سلسلة من الصور ناصعة الألوان أمام العين بانتظام. وهى مثل رؤى الخيال أو المناظر المتألقة فى الحلم. تعبر الصور والألوان فى وصف شديد اللامعان بسرعة أمامنا، ولو تصادف واتحدت اللحظة العابرة حسنة التريب معها، سندفع كل ما لدينا فى سبيل تثبيت المشهد وإخضاعه لريشتنا"^(١٤٧). فى ذهن الذى يصفه لوك وهيوم، تنساب الصور العابرة أمام الخيال على الدوام، حيث يتم وصف الخيال من خلال الصور الذهنية. عندما ينظر المشاهد بعين تعشق الجدير بالتصوير picturesque eye، يتمثل إطار كلود ومرآته ويحول الصور العابرة للعالم إلى صور فنية. وكما يحدث عادة فى تلك الفترة، صارت نظرية المعرفة وعلم الجمال معشقين ببعضهما بعضا superimposed. فى الواقع، يعلن جيلين أنه عند رؤية الجدير بالتصوير، "يصير الخيال كاميرا مظلمة"؛ لكنه يصر على أن هناك "فرقا" حيث إن "الكاميرا تمثل الأشياء كما هى فى الواقع، بينما الخيال يتأثر بأجمل المشاهد ويعتبر بقواعد الفن، وبالتالي يشكل صورته لا من أبداع أجزاء الطبيعة

(١٤٥) Addison, *The Spectator*, III, pp. 550-1 (No. 414)

(١٤٦) نسبة إلى الرسام الفرنسى كلود لوران Claude Lorrain (١٦٠٠ - ١٦٨٢)، نشأ فى فرنسا، لكنه سرعان ما عاد إلى روما ليقضى بها ما تبقى من حياته. وهو يرسم المناظر الطبيعية من حوله متأثراً بأطلال روما الكلاسيكية وذكرايتها القديمة، ولم يكن يهتم بموضوع لوحاته كثيراً؛ فقد كان اهتمامه ينصب على روعة المناظر الطبيعية، خاصة الضوء ولون الشمس الذهبى ساعة الغروب، لكن الذوق العام فى عصره لم يكن يقتنع بتصوير المناظر الطبيعية وحدها، لذا أوكل لوران إلى معاونيه رسم الشخصيات المتناثرة هنا وهناك فى لوحاته بعد أن يصور المناظر الطبيعية، مما يوحى بموضوع ما فى اللوحة برضى معاصريه. ومن لوحاته الشهيرة "المرفأ ساعة الغروب" و"ارتقاء القديسة أورسلا متن السفينة" (المترجم).

(١٤٧) Cited in Andrews, *Search for the Picturesque*, p. 68. and Barrell, *The Idea of Landscape*, p. 23

فحسب، بل كذلك طبقاً لأفضل ذوق^(١٤٨). ليست هذه العملية مقصورة على إنتاج الصور فى الخيال، فيبدو أنها تتم حتى عند رؤية الأشياء كما هى فعلاً فى المشهد الحاضر. وبهذا المعنى يصير خيال الرحالة أو المشاهد الهاوى للجدير بالتصوير مرآة كلود، محولاً مشهد الطبيعة من خلال المنظور المؤطر للفن. إن مسألة تحويل الأشياء كما هى فى الواقع إلى تمثيلات عن طريق النظر إليها من خلال مرآة الجدير بالتصوير تصير مسألة مركبة بالطبع عندما تكون أشياء الطبيعة ذاتها قد صممت وفقاً لقواعد الفن، أى عندما يكون المنظر الطبيعى المائل أمام العين رؤية من رؤى الخيال منذ البداية: المنظر الطبيعى المتألق لحلم بلوحة تصوير.

كان من بديهيات تصميم المناظر الطبيعية فى القرن الثامن عشر أنه لابد من إخفاء الفن. يدافع نايت عن "الفن المستتر art clandestine والتصميم المخفى" concealed design فى كتابه المنظر الطبيعى^(١٤٩) *The Landscape*. ويعتبر المنظرون والممارسون أمثال ويتلى البستنة أحد فنون المحاكاة imitative arts، إلا أنهم يحذرون قائلين إن الوعى بالمحاكاة يكبح سلسلة الأفكار التى يوحى بها المظهر على نحو طبيعى. يقول جوزيف سبنس Joseph Spence - الذى يوجه مصمم المناظر الطبيعية إلى أن يتبع الطبيعة - إن "البستنة محاكاة لـ "الطبيعة الجميلة"، ولذلك يجب ألا تكون مثل الأعمال الفنية. فأينما يظهر الفن يفشل البستاني فى إنجازه"^(١٥٠). يؤكد ريتون أيضاً على أن "أعلى كمال لبستنة المناظر الطبيعية يتمثل فى محاكاة الطبيعة بحصافة شديدة حتى لا يتم اكتشاف تدخل الفن"^(١٥١). أما برايس الذى يستشهد ببيت تاسو Tasso المتمثل فى أن "الفن الذى يصنع كل شيء، لا يكشف شيئاً قط" *L'arte che tutto fa, nulla si scopre* فى خاتمة كتابه مقالة عن الجدير بالتصوير، فيقول: "أينما يوجد أى شيء من البرية الطبيعية والتعقد الطبيعى فى المشهد يجب على المحسن أن يخفى نفسه مثل مؤلف حصىف يطلق العنان لخيال قارئه، بينما لا يبدو عليه أنه يرشده". لابد أن يكون مثل هومر الذى يلاحظ برايس (متبعاً أرسطو) أنه "قلما يظهر بشخصه"؛ ويقابل برايس بين ذلك وميل فيلدنج للظهور "أحياناً بتيابه"^(١٥٢).

Cired by Andrews, Search for the Picturesque, p. 68 (١٤٨)

See Barrell, The Idea of Landscape, p. 43' Hunt and Willis, The Genius of the Place, p. 333; and Monk, The Sublime, p. 204 (١٤٩)

Hunt and willis, The Gemini of the Place , p. 268 (١٥٠)

Repton, Landscape Gardening, pp. 162, 84 (١٥١)

Price, Essays, I, pp. 334-5; Essay, p. 287. The criticism of Fielding appears in the first edition but is deleted in the revised and expanded Essay. Cf. Tasso, Gerusalemme liberata(XVI, 9,8)in Opere, p. 449; and Aristotle, Poetics, III.ii, p. II (١٥٢)

يقول برايس فى خاتمة كتابه: "هناك بالفعل بعض الكلمات فى كل اللغات ذات معنيين أحدهما حسن والآخر سيئ^(١٥٣): مثل Simplicity (بساطة، سذاجة)، و Simple (بسيط، ساذج)، و Art (فن، مكر)، و Artful (بارع، ماهر)، التى تعبّر عن ازدرائنا وإعجابنا فى آن". ليس بمستغرب أن منظرى وممارسى الجدير بالتصوير فى القرن الثامن عشر اعتنقوا أيديولوجية تتأدى بالاستعمال المستتر وإخفاء الفن. ومع ذلك يشتمل التاريخ الأدبى للبستنة وجماليات الجدير بالتصوير على ذلك اللبس المتعلق بكل من الطبيعة والفن - ذلك الازدراء وذلك الإعجاب - لدرجة أنه لا يمكن صرف النظر عن الصيغ الخاصة بإخفاء الفن على اعتبار أنها مجرد عرف. علاوة على أنه ما دام أن الجدير بالتصوير يعتمد على التعرف على الفن the recognition of art - أى الإصرار على أن يشبه المشهد عملاً فنياً أنشأه أو يمكن أن ينشئه الفنان - فإن الفكرة القائلة بأن فن التصميم لا بد أن يكون مستتراً تصير فكرة معقدة.

تقدم نظريات نايت تعقيداً جديداً حيث إن أهم إسهام له فى نظرية الجدير بالتصوير يتمثل فى تطبيقه لنظرية تداعى المعانى Associationsism. فبعيداً عن نظريات ما بعد اللوكية [نسبة إلى لوك] للمدافعين عن المسلات والنقوش فى البساتين التصويرية الرمزية emblematic garden، يستخدم نايت نظرية تداعى المعانى لينادى بنظرية معرفة أكثر راديكالية فى الجدير بالتصوير تهاجم صديقه برايس مباشرة. يقول نايت فى كتابه بحث تحليلى فى مبادئ الذوق *Analytical inquiry into the principles of taste*:

اللذة الحسية التى تتبع من مشاهدة الأشياء والتشكيلات، التى نطلق عليها الجديرة بالتصوير، يمكن أن يشعر بها كل البشر وفقاً لمقدار صحة أعضاء الإبصار وحساسية عندهم؛ لأنها مستقلة تماماً عن كون هذه الأشياء والتشكيلات جديرة بالتصوير، أو على منوال المصورين. لكن هذه العلاقة بالتصوير، التى نعبر عنها من خلال مصطلح الجدير بالتصوير، هى تلك العلاقة التى تقدم اللذة الكلية المستمدة من تداعى المعانى، وبالتالي لا يمكن أن يشعر بها إلا أشخاص ذوو أفكار مماثلة يمكن أن يتم استدعاؤها، هم الأشخاص الملمون بذلك الفن بدرجة أو بأخرى.

(١٥٣) مثال ذلك فى اللغة العربية "المهزلة" التى تعنى الشكل المسرحى المعروف، كما تعنى الهذيان، والجذب، والنحافة، وكلها معان سلبية أو سنية، ومثال ذلك أيضاً الفعل "افتن" الذى يعنى سلك بالقول أفانين وأنواعاً كما يعنى تشدد فى الخصومة والمكر، وكذلك الفعل نور على فلان، بمعنى أرشده وبين له الأمر، ولبس عليه أمره وفعل فعل نورة الساحرة (المترجم).

يركز نايت على أولئك الأشخاص "المعتادين على مشاهدة الصور البدیعة والتلذذ بها"، الذين "سيشعرون باللذة على نحو طبيعى عند مشاهدة تلك الأشياء فى الطبيعة، الأشياء التى تستحضر تلك القدرات على المحاكاة"، ويعلن قائلاً: "الأشياء تستحضر فى الذهن المحاكيات التى أنتجتها المهارة والتذوق والعبقرية، وهذه بدورها تستحضر فى الذهن الأشياء ذاتها وتعرضها من خلال وسيط محسن، أى من خلال حس الفنان العظيم وبصيرته"^(١٥٤).

وهنا أيضاً نجد مرآة كلود للخيال؛ الأشياء فى الطبيعة تذكرنا بلوحات التصوير، ونشاهد الأشياء الماثلة أمام أعيننا من خلال وساطة التمثيل الغائب. والمهم هنا هو إصرار نايت على أن الأشياء ذاتها لا تمتلك خواص جديرة بالتصوير مستقلة عن تداعيات المعانى فى ذهن المشاهد: "كل هذه اللذات الإضافية تتبع من أذهان المشاهدين الذين يتم إحياء سلاسل أفكارهم الموجودة سلفاً وإنعاشها وإعادة ربطها من خلال الانطباعات الجديدة - ومع ذلك المناظرة - على الحواس". يتمثل "الخطأ الأساسى" لبرايس فى "سعيه للقيام بتميزات فى الأشياء الخارجية التى لا توجد إلا فى طرائق وعادات مشاهدتها وتدبرها"^(١٥٥). وعندما يرفض نايت أن يحدد موقع الجدير بالتصوير فى "الصفات الكامنة للأشياء"^(١٥٦)، يستحضر تأكيد جيلين على العين العاشقة للجدير بالتصوير. ولكن بينما يرى جيلين أن البساتين "ملخص جيد جداً للعالم: فهى متاحة للأذهان من صنف ونوع، وترخى العنان للميول من كل نوع"^(١٥٧)، نجد أن نظرية نايت نظرية نخبوية elitist بطبيعتها. لم يقدر على تقدير الجدير بالتصوير إلا "الذهن ذو المخزون الثرى"^(١٥٨)؛ فى الواقع، بالنسبة للمشاهد غير المؤهل بالتداعيات الضرورية، لن يكون الجدير بالتصوير مرئياً فعلاً: "بالنسبة لكل الآخرين أيا كانت بصيرتهم حادة، أو كانت حساسيتهم شديدة، سيكون [هذا الجدير بالتصوير] غير مدرك بالمرءة"^(١٥٩).

تم التخلّى عن الأشكال الأولى لنظرية تداعى المعانى فى تصميم المناظر الطبيعية؛ لأنها كانت تقوم على شفرات خاصة غير متاحة للفهم، وكانت الأشكال اللاحقة أكثر شمولاً؛

Gilpin, Remarks on Forest Scenery, II, pp. 233-4 (١٥٤)

Gilpin, Three Essays, II, p. 52 (١٥٥)

Knight, Analytical Inquiry, pp. 152-3. Cf. Price, Essays, II, p. 247 (١٥٦)

Knight, Analytical Inquiry, p. 196 76 Knight, Analytical Inquiry, p. 196 (١٥٧)

Gilpin, 'A Dialogue upon the Gardens of the Right Honorable the Lord Viscount (١٥٨)

Cobham at Stow in Buckinghamshire' (1748), in Hunt and Willis, The Geniys of the Place, p. 258

Knight, Analytical Inquiry, p. 143. ⁷⁹ Knight, Analytical Inquiry, p. 146 (١٥٩)

نظراً لأنها تستميل العواطف والميول النفسية وأفعال الخيال الأكثر عمومية؛ وكانت تتطلع إلى كتابات الرومانسيين الإنجليز؛ وذلك لأنها تعتمد على أفكار مناظرة لهذه الكتابات. ولكن فى سياق الجدير بالتصوير، تثير نظريات نايت إمكانية نهاية الجدير بالتصوير. فإذا كان الجدير بالتصوير يوجد فى ذهن المصمم أو المشاهد فقط، وليس فى خواص الأشياء ذاتها، من الممكن أن يصير الجدير بالتصوير مستغلقاً تماماً. فالجدير بالتصوير يعتمد على فعل التعرف، ويتم فى الحيز المشوئ للمقارنة التى تربط بين تشكيل فى الطبيعة وتشكيل فى الفن من خلال تتابع لا ينتهى من التمثيلات والمحاكيات والتأملات. اشتكى نايت من أن المحسنتين أهملوا الفن عندما كان متخفياً غير متباه؛ ولكن طالما أن الجدير بالتصوير يعتمد على فعل مشاهدة تتردد بين الغائب والحاضر، بين أعمال الفن والطبيعة، من الممكن أن يصير الحيز الموجود بين الإخفاء والتباهى صعباً.

للمفارقة، سيصير مصير الجدير بالتصوير قابلاً للتعرف عليه بسهولة شديدة. فنظراً لأن الجدير بالتصوير يعتمد على الإحساس بأن المرء شاهد ما يراه من قبل *déjà vu*، صار قابلاً للتعرف عليه بصفته أسلوباً فى حد ذاته لدرجة أن المنظر الطبيعى الجدير بالتصوير *picturesque landscape* - حتى ذلك المنظر الذى خلق عرضياً فى الطبيعة وبالطبيعة - لم يشبه لوحة تصوير زيتى بقدر ما يشبه منظرًا طبيعيًا جديرًا بالتصوير. فبمجرد أن يتم التعرف على البستان الجدير بالتصوير، فإنه، مثل البستان الشعرى السابق، يقع فى خطر أن يصير منظرًا على خشبة المسرح *stage set*. إن تصميم البساتين فى القرن الثامن عشر شهير بتجاوزاته: الأطلال الصناعية، المعابد، أو حتى صوامع النساك التى يسكنها نساك مأجورون أو أشخاص يرتدون ملابس نساك من عصور قديمة *costumed hermits* أو عند الضرورة، دمية محشوة تحدث الأثر التصويرى المناسب من على بعد عشرين ياردة^(١٦٠). إذا كان البستان الجدير بالتصوير يهدف إلى أن يكون أقل مسرحية، فإنه كان يهدف لأن يكون مسرحاً أيضاً. ومثل تصميمات البساتين السابقة ونظرياتها على هذا البستان الجدير بالتصوير، كان مقدرًا عليه هذا البستان أن يكشف اصطناعه كلما تم تعرف على فنه،

وبالتالى انكشاف هذا الفن، بمعنى آخر، يتمثل إسهام الجدير بالتصوير ولعنته معاً فى نقش مكان الطبيعة فى مجال الفن. تتم جماليات الجدير بالتصوير فى ذلك التردد الغامض الموحش بين الفن والمهارة، وكذلك بين الواقع والتمثيل. وتغير العين العاشقة للجدير بالتصوير رؤيتنا للعالم من خلال إخفاء أو محو الحدود بين الطبيعة والفن، من خلال الإصرار على أن هذه الحدود لم تكن قط واضحة حتى نبدأ بها.

(ج) الأدب والموسيقى

دين ميس

أثناء النصف الأول من القرن الثامن عشر اعتقد نقاد الأدب في فرنسا وإنجلترا أن الموسيقى فن أقل مكانة، على الرغم من أنهم قبلوا الأخوة القديمة بين الموسيقى والشعر؛ ومع نهاية القرن بدأوا يمدحون الموسيقى بصفاتها فثا يمكن للشعر أن يطمح إلى مكانته لكنه لا يستطيع أن يصل إلى هذه المكانة. وكان هذا التحول في الرأي حدثاً مميزاً في تاريخ علم الجمال في القرن الثامن عشر.

يرجع استدعاء النقد الأدبي في القرن الثامن عشر للموسيقى إلى أن الأوبرا Opera التي كانت جوهر فن الموسيقى بالنسبة للقرن الثامن عشر بحثت عن نظريتها وممارستها ومقاييس جودتها في المسرح الشفاهي وما صاحبه من نظرية ونقد. وكان ذلك صحيحاً منذ الزمالة الفلورنسية Florentine Camerata عندما بدأ النقد الأدبي لأول مرة يغزو مجال الموسيقى. كان مضمون المأساة الغنائية tragédie lyrique وبنيتها لكل من لولي^(١٦١) Lully وكيو Quinault قائمين على نماذج أدبية، خاصة المسرحيات. كانت الإصلاحات الأوبرالية operatic الشهيرة في القرن الثامن عشر والنص الأوبرالي الميتاستازي^(١٦٢) Metastasian libretto وفيما بعد أوبرات جلاك Gluck تستمد الإلهام من احترام الأدب؛ المسرحيات الكلاسيكية لكورني وراسين .

في باريس ولندن واجه نقاد الأدب الأوبرا بالسخرية. ومقالات أديسون الشهيرة في مجلة المشاهد خير مثال على هذا النقد ماعدا فطنتها وأسلوبها الأرفع. وركز على قضايا محاكاة الواقع. وقال في عام ١٧١١ إن الناس مندهشون بصورة غريبة من أن يسمعوا

(١٦١) هو جان بابتيست لولي (١٦٣٢ - ١٦٨٧) مؤلف موسيقى وعازف فيولينة إيطالي الأصل ، انتقل إلى فرنسا في بداية حياته ، وأسس الأوبرا الفرنسية حيث إن الملك لويس الرابع عشر طلب منه أن يقوم بدعوة مؤلف الأوبرا الإيطالي كافلي لتقديم بعض أوبراته في باريس ، فقام لولي بتصميم عدة رقصات باليه تقدم بين فصول الأوبرا إرضاء لأذواق الفرنسيين الذين كانوا لا يحتفلون بالأوبرا إلا إذا اشتملت على رقصات الباليه. وتمنى الفرنسيون لو أن تكون الأوبرا بلغتهم حتى يفهموها أكثر ، فوضع لولي الموسيقى لعدد من مسرحيات مولير ، ومع فيليب كينو بصفته كاتباً للنصوص الأوبرالية، كتب لولي أوبرات مثل السيسيت (١٦٧٤) وهذه الأوبرا نموذج للأوبرا الفرنسية التي تعرف باسم المأساة الغنائية ومن أمثلتها أيضاً معبد السلام (١٦٨٥) (المترجم).

(١٦٢) نسبة إلى الشاعر وكاتب النصوص الأوبرالية الإيطالي بييترو ميتاستازيو (١٦٩٨-١٧٨٢) (المترجم).

الجنرالات يتغنون أثناء إصدارهم للأوامر^(١٦٣). ومازال بعض نقاد الأدب يعتبرون ذلك نقطة ذات دلالة. لكن أديسون اعترض أيضا على غياب المديرين الذين يضعون طيورا حقيقية فى بساتين خشبة المسرح، خالطين بين الطبيعة والفن، أو الذين يستبدلون بالكلمات الإيطالية الأصلية كلمات إنجليزية لا تناسب انفعال أو عاطفة الموسيقى. كما أن أديسون كره تنمق الشعر فى النصوص الأوبرالية الإيطالية، معتقدا مع بوالو أن بيت شعر من أشعار فرجيل يساوى كل "بهرجة تاسو". وكان تاسو يتلقى الكثير من الانتقادات بسبب لغته الأوبرالية.

بين عام ١٧١١ و ١٧٣٩ أنتج هاندل^(١٦٤) Handel ٣٦ أوبرا فى لندن، وكان بعضها يعد من الروائع الدرامية فى ذلك العصر. ولكن الإنجليز لم يأخذوها على أنها مسرح. فحتى الدكتور بيرنى Dr Burney لم يحلل إلا الألكان^(١٦٥) airs فى تناوله لأوبرات هاندل؛ لكنه فهم الهدف من وجود أغاني الأريا^(١٦٦) arias : للتعبير عن "عاطفة" مناسبة للشخصيات عند نقطة معينة فى الحدث، سواء أكانت هذه العاطفة عاطفة غضب شديد أم حب أم انتقام أم كراهية أم أى شئ آخر^(١٦٧). كان المبدأ البنائى للأوبرا الجادة^(١٦٨) opera seria الإيطالية يتمثل فى أن المسرحية لابد أن تتكون من سلسلة من أغاني الأريا هذه تمثل الحياة الداخلية للشخصيات حيث إن هذه الحياة تستجيب للحدث وتولده. أما الحدث الخارجى فكان يترك للإلقاء المنغم recitative بوجه عام. لقى هذا النوع من البناء المسرحى الكثير من الاستهزاء والسخرية حتى فى القرن الثامن عشر، إلا أنه منظر للمبدأ البنائى الذى وصفه درايدن بأنه

Addison, *Spectator*, I. (١٦٣)

(١٦٤) هو جورج فريدريك هاندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) مؤلف موسيقى ألماني كان يقيم فى إنجلترا، اشتهر بالأعمال الدرامية الموسيقية المسماة أوراتوريو مثل الممسيح المنتظر (١٧٤١) وشمشون (١٧٤٣). وتشمل أعماله الأخرى ما يزيد عن ٤٠ أوبرا و ١٢ كونشرتو كبير وموسيقى حجرة وموسيقى أوركسترا، خاصة موسيقى الماء (١٧١٧)، (المترجم).

(١٦٥) مصطلح أطلق فى الأصل على نوع من الأغاني المقطعية بمصاحبة آلة العود. نشأ فى إنجلترا فى نهايات القرن السادس عشر وبدايات القرن السابع عشر، ويطلق الآن على مقطوعة موسيقية آلية تكون غالبا قصيرة المدة الزمنية وشديدة الصفة الغنائية (المترجم).

(١٦٦) أغنية منفردة من مكونات فن الأوبرا والأوراتوريو تقع فى أغلب الأحيان فى صياغة ثلاثية، وقد تُغنى بمفردها أو يسبقها نوع من الإلقاء المنغم (المترجم).

Burney, *General History*, II, Bk. IV, ch. VI. (١٦٧)

(١٦٨) نوع من الأوبرا انتشر فى بلدان أوروبا فى القرن الثامن عشر اعتمد على نصوص أدبية جادة تتناول قصص البطولة والأساطير، ويتسم ببراء العروض وفخامتها وكثرة حشود المجموعات (المترجم).

يميز مسرحيات كورنى وراسين ووضحه فى كتابه مقالة عن الشعر المسرحى *Essay on Dramatic Poesy*. ويصور المسرح الفرنسى فى هذا الكتاب على أنه لا يعرض الكثير من هذه الأحداث، إلا أنه يتختم بالأحاديث المطولة جدًا التى تتناظر بنائياً مع أغاني الأربا التى تعبر فيها الشخصيات عن عواطفها. لم يستطع درايدن والآخرون أن يتبينوا الشبه بين ذلك والأوبرا؛ لأنهم لم يقبلوا الموسيقى بصفتها لغة مناسبة للتعبير عن العواطف.

مال معظم نقاد الأدب الفرنسيين إلى التعامل مع الأوبرا على أنها شكل أدنى من أشكال الأدب المسرحى؛ لأنهم - مثل زملائهم الإنجليز - منذ عهد لولى لم يفهموا الموسيقى فى حد ذاتها باعتبارها اللغة المسرحية الأساسية بل فهموها على أنها مجرد زخرفة تضاف للكلمات فى المسرحية. لذا صار كينو ضحيتهم، ولاموه على الشعر السيئ فى الأوبرا، واستمالتها المبالغة للحواس وتقاهات العجائبي *merveilleux* وفحش فن لا يخاطب العقل. وعارض بوالو الأوبرا بعنف وهاجمها لهوسها بالحب، وهو هوس يرى فنلون Fénelon أنه غزا مسرحيات كورنى وراسين وبالتالي حولها إلى أوبرا. وانضم لابرويير La Bruyère وداسييه Dacier وسان إفريمون Saint-Évremond لبوالو وفنلون فى الهجوم. ولخص داسييه الاعتراضات الأساسية كما يلى: إن قصائد الأوبرات مثيرة للسخرية ولا يمكن لأحد أن يسمعها فى المسرح إلا إذا كان "أحد الموسيقيين العظماء فى أى مكان قد سحره وأغواه"^(١٦٩). هذا الثناء الظاهري على لولى ما هو فى الواقع إلا إدانة للموسيقى التى لا تمتع إلا الأذان. وكان ذلك هو السبب فى كره سان إفريمون، سواء أكان كرهاً حقيقياً أم مزعوماً، للأوبرا التى اعتقد أنها خطيرة جداً لأنها تدمر المأساة "التى لا يوجد شيء أنسب منها لإعلاء النفس أو شيء أقدر منها على تشكيل الذهن". وأعلن عندما كان يعبر عن فكرته قائلاً: "من العبث الذى لا طائل منه أن تخلص الأذان أو تشبع الأعين إذا لم تشبع العقل"^(١٧٠). يبدو أن شارل بيرو Charles Perrault هو الوحيد من بين النقاد الفرنسيين الأوائل الذى أدرك أن الموسيقى ليست مجرد حلية بل لغة مسرحية فى حد ذاتها. لكن سان إفريمون - وليس بيرو - هو الذى كان المؤثر الأساسى على رأى فى بدايات القرن السابع عشر. ولم يظهر اعتراف فرنسى بسمو مكانة الموسيقى فى الأوبرا إلا مع نشر كتاب الأب باتيه Abbé Batteux بعنوان الفنون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد (١٧٤٦).

Dacier, *Poétique d'Aristote*. (١٦٩)Saint-Evremond, *Letters* (١٧٠)

ظهر الاعتراض بأن الموسيقى غير مفهومة مرات أخرى كثيرة في النقد الأدبي الفرنسي والإنجليزي بداية من عصر لولي حتى العصر الأوغسطيني Augustan age. فى جنتلمانز جورنال *Gentlemen's Journal* أعزى أنطوني موتيه Anthony Motteux إيداع تلك المسرحيات ذات الموسيقى التصويرية incidental music الكثيفة- مثل مسرحية الملك آرثر *King Arthur* لدرائدين وبيرسل Purcell التى يسميها الإنجليز "أوبرات"- إلى اعتقاد الإنجليز بأن الموسيقى لا يمكن أن تستميل العقل.

عبريتنا الإنجليزية لن تستلح ذلك الغناء المتواصل... السادة الإنجليز عندما تشبع أنهم يرغبون فى إمتاع ذهنهم؛ والموسيقى والرقص يمتزجان بالملهاة والمأساة^(١٧١).

كما يوجه جون دينيس John Dennis فى مقارنة مصغرة للفنون، الشعر هو الوحيد الذى يستحوذ على كل الملكات:

لابد أنه أفضل وأنبىل فن ذلك الذى يحتاط أفضل احتياط فى الوقت ذاته لإشباع كل الملكات: العقل، والعواطف، والحواس. لكن لا يوجد فن يقدم ذلك بطريقة رائعة مثل الشعر، الذى يؤدى إلى إشباع كل ما فى الإنسان... فى الفنون الأخرى يتم افتتاح العواطف والحواس، بينما لا يجد العقل الكثير من الرضا فيها. إن الموسيقى بما فيها من توافق موسيقى تأثير العواطف فى نفس الوقت التى تمتع الأذن، والتصوير بلمساته يحرك الأحاسيس فى نفس الرقت الذى يسحر العين. لكن فى قصيدة سامية ومكتملة، يتم إمتاع العقل والعواطف والحواس فى الوقت ذاته بطريقة فائقة^(١٧٢).

وكان مقدراً أن يزدهر هذا الرأى لفترة طويلة من الزمن. وفى وقت متأخر مثل عام ١٧٧٩، كان بإمكان جيمس بيتى James Beattie أن يقول: "إذا لم يجانبى الصواب، إن تعبير الموسيقى دون الشعر تعبير مبهم وغامض"^(١٧٣). فلقد كان بيتى، مثل العديد من معاصريه فى إنجلترا وفرنسا، يشك حتى فى أن الموسيقى يمكن أن تكون محاكاة للطبيعة على الرغم من رؤية أرسطو التى تؤكد كونها محاكاة للطبيعة. فبينما يؤمن بيتى بأن التصوير والشعر فنا محاكاة، يعترف "بقدر من اللبس غير المبرر فى الفكر" فى كل مرة يحاول أن يشرح ذلك المذهب القديم [المحاكاة] عند تناوله للموسيقى. وانتهى إلى أن الموسيقى لا تمتع لأنها محاكاة، بل لأن بعض الألحان melodies والتوافقات الموسيقية harmonies لها

Motteux, quoted by Rosenfeld, *Restoration Stage* (١٧١)

Dennis, *Critical Works*, I (١٧٢)

Beattie, *Essays* (١٧٣)

القدرة على إثارة بعض العواطف والمشاعر والأحاسيس في النفس. لكن هذه القدرة ليست كافية من وجهة نظر بيتي للمهام العليا للفن. "وبناء عليه ليست المتعة التي نستمدّها من اللحن والتوافق الموسيقي قابلة للتدخل إلى تلك المتعة التي يستمدّها الذهن البشري من محاكاة الطبيعة"^(١٧٤). يمكن للشعر أن يمثل الأحداث والعواطف، وبطريقة لا يقدر عليها أى فن آخر، يمكنه أن يمثل ما يعتل في الذهن العاقل. ولم يرغب بيتي في إدانة الموسيقى، لذا نجده ممثلاً لتردد منتصف القرن الثامن عشر في رأيه فيها.

لم ينكر النقاد قط أن الموسيقى ممتعة في الواقع، وأنها يمكن أن تكون فاضلة وبريئة وأن النبيل يمكن أن يستمد متعة عظيمة منها؛ لكن في الوقت ذاته لم يخصص للموسيقى إلا مكانة متدنية جداً على سلم الفنون بالمقارنة بالشعر. الابتذالات البوذية Boëthian في المقطع الأول من قصيدة درايدن الغنائية أغنية لعيد القديسة سيسيليا^(١٧٥) *St Cecilia's Day* (١٦٨٧) واصلت الظهور في أية مناسبة تستدعي تمجيد النظام، وحظي تلحين Setting هاندل للقصيدة بإعجاب كبير. لكن حتى في عصر درايدن ذاته، صارت هذه الأفكار مجرد مادة للاحتفاء الشعري بها.

بداية من السنوات الأولى لعصر استعادة الملكية Restoration وحول حياة هنري بيرسل وأعماله، كان درايدن الناقد والشاعر الإنجليزي المهيمن، وقدم للأوغسطين Augustans العديد من أفكارهم المفضلة. وبعيداً عن عشرات الأغاني في المسرحيات والقصائد الغنائية Odes العظيمة، كتب درايدن نصوص العديد من أشباه الأوبرات Semi-Operas الرائجة، و"تبّل" مقالاته وكلماته الاستهلالية prologues وكلماته الختامية epilogues في أعماله بملاحظات على الموسيقى. وأظهر تأثير فرنسا في رؤيته للاتهام

Beattie, *Essays* (١٧٤)

(١٧٥) القديسة سيسيليا رمز للموسيقى والموسقيين، وهي من أشهر الشهداء الرومان وأوائلهم في الطور الأول من أطوار الكنيسة. فلقد كانت نبيلة رومانية وهبت بكارتها لله في طفولتها، وعندما أكرهت على الزواج من القديس فاليريان الذي كان مازال وثنياً في ذلك الوقت، قالت له إن ملاكاً من ملائكة إله يطلب منها أن تظل عزراء، فأخبرها لزوجها أنه على استعداد لأن يحترم رغبتها بشرط أن يرى الملاك، فقالت له إنه لا يمكنه أن يرى هذا الملاك إلا إذا تم تعميده، وعند رجوعه بعد التعميد وجدها تخاطب ملاكاً؛ كما أنها هدّت أخاه تيبرتيوس إلى المسيحية، فما كان من السلطات إلا أن مثلت به هو وأخيه قبل أن تمثل بيسيليا. أما بالنسبة لسييليا فقد قامت السلطات بإشعال النار فيها، لكن النار لم تصبها بسوء، لذا قامت بقطع رقبتها. ومنذ ذلك الحين صارت راعية للموسيقى والموسقيين، ويتم تصويرها في العادة على أنها تعزف على آلة الأرغن (المترجم).

المعتاد الموجه للموسيقى، وعلى وجه التحديد أنها مصممة لإمتاع السمع، لكنها لا تلهم الفهم^(١٧٦).

لقد أحبط درايدن، مثل أديسون فيما بعد، مما وجد أنه تصنع وافتقاد لمحاكاة الواقع في الأوبرا، خاصة الإمدادات الفرنسية من الآلهة والإلهات. لكنه وجد الوحدات المسرحية واللياقات عند كورنى وراسين محاكية للواقع verisimilar إلى حد كبير، وجاهد مدافعا عن استخدام القافية في مسرحياته البطولية Heroic Plays. كان مفهوم محاكاة الواقع، كما هو الآن، مفهوما مطاطا. عانى درايدن في سبيل الإصرار على أن الثنائيات الشعرية المقفاة Rhymed Couplets - على الرغم من كونها غير طبيعية بالتأكيد - كانت محاكية للواقع في مسرحياته البطولية ومحاكاة صادقة للطبيعة؛ وقال إنها تحاكي تلك الطبيعة "التي يتم وصفها وصفا تفصيليا إلى أقصى درجة"، وتلك "طبيعة" العالم البطولي^(١٧٧). يتضح من نقاشات درايدن حول القافية أنه لديه العتاد النقدي المتقن الذي يمكنه من الدفاع عن الأوبرا بصفتها محاكية للواقع. يعتمد تنظيم الشعر إيقاعيا ومن خلال القافية، مثل الموسيقى، على "عدم الإفصاح" the inarticulate؛ أى أن هذه العناصر عناصر لغة شفاهية ليس لها معنى دلالي. وإذا كان درايدن وجد أن هذه العناصر ضرورية للإعلاء من أثر المسرح، لماذا لم يفهم - مثلما لم يفهم النقاد الأوغسطيون بوجه عام - أن الأوبرا، مثل المسرحية البطولية، تحاكي "الطبيعة" التي يتم وصفها وصفا تفصيليا إلى أقصى درجة؟ نجد إجابة ناقصة عن هذا السؤال في البحث العلمي والفلسفي في القرن السابع عشر في طبيعة الموسيقى الذي كشف أن الفن لا يمكن أن تكون له علاقة بالعقل.

حاول بعض منظري القرن السابع عشر، الذين يرددون إلى أفكار فيثاغورس أن يبرروا الموسيقى بصفتها فنا من الفنون السبع a liberal art لأنها مستمدة من الرياضيات؛ أى أن توافقاتها النغمية المسافية perfect concords يعتقد أنها صور حسية ثابتة ذات نسب رياضية مطلقة: المسافة الثمانية^(١٧٨) Octave، ٢:١، المسافة الخماسية The Fifth، ٣: ٢،

Dryden, *Preface to Albion and Albanus*, in *Essays*, I (١٧٦)

Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*, in *Essays*, I (١٧٧)

(١٧٨) المسافة الثمانية هي المسافة بين نغمتين موسيقيتين إحداهما لها ضعف الطبقة الصوتية للأخرى وتقع على بعد ثمانى نغمات منها على السلم الدياتوني Diatonic، والمسافة الخماسية هي المسافة بين نغمة وأخرى تبعد عنها خمس نغمات على السلم الدياتوني، والمسافة الرباعية هي المسافة بين نغمة وأخرى تبعد عنها أربعة نغمات على السلم الدياتوني. وفي كل الحالات قد يطلق المصطلح على إحدى النغمتين اللتين تمثلان=

والمسافة الرباعية The Fourth، ٣: ٤. كان هناك اعتقاد بأن "الجمال" البحت للتوافق الموسيقي Harmony يعتمد على هذه النسب. لكن أثناء الأبحاث المكرسة لاكتشاف وسائل الوصول إلى فن موسيقي مثالي ومحكم perfect (وكان ذلك ممكناً من الناحية النظرية إذا كان "الإحكام" perfection يكمن في المسافات الرياضية mathematical intervals) اكتشف ماران مرسن Marin Mersenne من خلال تجارب فثنتسو جاليلي Vincenzo Galiliei أن المسافات المحكمة مستمدة بشكل ثابت من النسب الفيثاغورية Pythagorean ratios: على سبيل المثال، عندما تتدلى الأثقال من أوتار متساوية في الطول والسلك يتم إنتاج المسافة الثمانية بنسبة واحد إلى أربعة، بدلاً من واحد إلى اثنين^(١٧٩). فالنسب الفيثاغورية تتعلق فقط بطول الوتر في ظروف معينة. لذلك لا يوجد شيء في طبيعة الوزن number يجعل من هذه النسب السبب الوحيد في التوافق الموسيقي المحكم perfect harmony. وعلى الرغم من أن الباحثين المحدثين لا يلاحظون ذلك في العادة، فإنه كان اكتشافاً خطيراً: فلقد كان يعني أنه لم تعد هناك إمكانية في إيجاد معيار موضوعي للحكم على الجمال الموسيقي. بمعنى آخر، لا يمكن تحديد المتعة الموسيقية إلا من خلال الأذن، لا من خلال العقل. يقول ديكارت في خطاب كتبه عام ١٦٢٩ لمرسن: "إذا حكمنا على جودة [أي توافق consonance] بالعقل، لابد أن ينتحل هذا العقل قدرة الأذن"، ثم أضاف قائلاً: "حتى نحدد ما هو أكثر إمتاعاً، لابد لنا أن ننتحل قدرة المستمع التي تتغير، مثل التنوُّق، من مستمع إلى آخر"^(١٨٠). وكان ذلك إيذاناً بميلاد فكرة "الذوق" Taste التي تعلو على القاعدة Rule، وهي فكرة يعتقد جل الباحثين أنها من ابتكار القرن الثامن عشر في علم الجمال. لكن ذلك كان أيضاً إيذاناً بميلاد الفكرة غير الموازية القائلة بأن الموسيقى تستهوي حاسة السمع فقط دون العقل.

لا نعرف بالضبط كيفية انتقال اكتشاف مرسن من كتبه الصعبة إلى العالم المهيذب. لكن لا سبيل إلى الشك في أن تأكيدات أواخر القرن السابع عشر على لاعقلانية الموسيقى

= طرفي هذه المسافة، وتستخدم كلمة perfect هنا للدلالة على هذه المسافة أو وصفها، لذا ترجمناها صفة منسوبة إلى كلمة مسافة "المسافية". وكلمة الدياتوني تصف السلم الموسيقي الذي يتكون من خمس نغمات واثنين من أشباه النغمات ما يتم إنتاجه بالعزف على المفاتيح البيضاء في آلات لوحات المفاتيح (المترجم).

(١٧٩) Palisca, "Scientific empiricism".

(١٨٠) Descartes, in Mersenne, *Correspondance*, II.

يضرِب بجذوره فى الفكر الفلسفى الذى كان يخضع العلوم الفكرية القديمة لهجمات النزعة التجريبية المدمرة. وهوت الموسيقى إلى مكانة متدنية فى هرمية الفنون.

وبعد أن انفصلت الموسيقى عن العقل، كان لابد من تقديم تبرير جديد لها إن كان لها أن ترتقى من جديد إلى مكانة أعلى. وتكفل القرن الثامن عشر بتقديم هذا التبرير فى علم الجمال الجديد. لكننا يمكننا أن نتبين جذور هذا التبرير فى تأملات مرسن الذى أدرك ضرورة ربط قدرة الموسيقى بحركات العواطف، وليس بالعقل، حيث إن ربطها بالعقل لم يعد ممكناً. وعند قيامه بذلك اعتقد أنه يرجع إلى المذهب القديم. كان القرن السابع عشر مصدر تحقيق الموسيقى فى النصف الأول من القرن الثامن عشر، ومصدر صعودها النهائى على سلم الفنون فى النصف الثانى من هذا القرن.

فى القرن السابع عشر ازدهرت فكرة مستمدة من كتاب أوجسطين Augustine فى الموسيقى *De Music* مؤداها أن التفاعيل الشعرية poetic feet تستمد امتيازها من علاقتها بالنسب الفيثاغورسية. وفى هذا المذهب كان يقال إن نبل تفعيلة اليامب^(١٨١) Iambus ، على سبيل المثال ، يعتمد على بنيتها القصيرة / الطويلة التى تساوى النسبة الفيثاغورسية للمسافة الثمانية (٢:١) أفضل التوافقات، إلخ، أما تفعيلة السبندى^(١٨٢) Spondee فكانت أفضل، ممثلة المساواة، وتلك طريقة أخرى لفهم الوحدة. رفض مرسن هذا التقليد وأنكر أن يكون لأى تناسب proportion قيمة جوهرية، وأمن بأن قوة التفاعيل الشعرية تكمن فى وظيفتها بصفتها "صوراً" للعواطف والأحاسيس. وتتميز هذه الفكرية بأنها تتجانس من النظريات القديمة للإيقاع الشعرى poetic rhythm؛ وفى فكر مرسن أضيفت قوة جديدة للإيقاع فى الموسيقى وفى الشعر.

(١٨١) تفعيلة تتكون من مقطعين أولهما غير منبور، والثانى منبور فى الشعر المقطعى النبرى، أو من مقطع قصير يليه مقطع طويل فى الوزن الكمى. وهذه التفعيلة من أكثر التفاعيل استخداماً فى الشعر الإنجليزى، ويقال إنها تقترب من واقع الكلام العادى إذا اقترنت بتفعيلة الأنابست التى تتكون من مقطعين قصيرين أو غير منبورين يليهما مقطع طويل أو منبور، وهى التى كانت تستخدم فى نظم الشعر الخفيف أو الشعبى فى الشعر الإنجليزى لكنها صارت تستعمل فى الشعر المجاد بعد القرن الثامن عشر (المترجم).

(١٨٢) تفعيلة تتكون من مقطعين طويلين فى الوزن الكمى أو مقطعين منبورين فى الشعر المقطعى المنبور أو الذى يعتمد على الارتكاز اللغوى إذا تبنينا ترجمة استاذنا شكرى عياد لكلمة Accent بالارتكاز اللغوى ومن هنا تتبع المساواة التى يتحدث عنها المؤلف. المساواة فى النبرة أو فى طول المقاطع (المترجم).

ومن هنا نجد أن سر اتحاد الموسيقى والشعر الذي احتفى به القدماء كثيرًا وأخذ بالباب المنظرين في القرن السابع عشر، يتمثل في البنى الإيقاعية المشتركة Common Rhythmical Structures. لم يكن فن الإيقاع Rhythmus فن إمتاع السامعين فحسب، بل^(١٨٣) كان كذلك فن إثارة "عاطفة ما أو إحساس ما، سواء أكان فرحًا أم حزنًا، حبًا أم كراهية، إلخ". وكان ذلك أسلوبًا لعلاج ضعف الموسيقى، وكان تعبيرًا مبكرًا عن نظرية الموسيقى باعتبارها فن تمثيل العواطف والأحاسيس، أي تلك الحالات اللاعقلانية للنفس التي عرفها أرسطو في كتابه البلاغة *Rhetoric* من خلال مجازات موسيقية Musical Figures تناظر "مواضع الموضوعات الجدلية" *Loci Topici* في البلاغة. لا يجب على الموسيقى أن يركز على التوافق الموسيقى بغية المتعة المحضة للحواس، بل على الصوت الذي يتدفق حياة بصورة إيقاعية Rhythmically Animated Sound حتى يثير العواطف ويمثلها. وخطا مرسن خطوة أخرى نحو ربط هذه القوة - ربطًا خاطئًا كما سيجاول النقاد اللاحقون - بالمبدأ الشعري القائل بأنه لا بد أن يكون صدى للمعنى. "لهذا السبب نجد لدى الشعراء البارعين حركة سريعة تتمثل في مقاطع قصيرة وتفاعيل الذكيتيل^(١٨٤) Dactyls وتفاعيل الأنابست^(١٨٥) Anapests والتفاعيل المشابهة، لتوصيل حركة مشابهة أو صورة مماثلة للقارئ أو السامع ... من المؤكد أن هذه الحركات المنظمة والمرتبطة جيدًا ذات تأثير كبير على الذهن أو على الدم أو على الأخلاط المزاجية Humours". يمكن للموسيقى أن تدخل الشعر من خلال "التوافق الموسيقى المحاكى" Imitative Harmony كما يطلق عليه، وتزيد قوة الشعر بدرجة كبيرة. سيتم احتواء الموسيقى داخل الشعر. ويمكن للإيقاع والصوت أن يصفيا الإحساس ويعبرا عنه.

من المؤكد أن قصائد القديسة سيسيليا الغنائية عند درايدن بما تفعله من تكيف دقيق للأنماط الوزنية المحاكية Imitative Metrical Patterns على العاطفة التي تتحدث عنها

(١٨٣) Mersenne, *Harmonie Universelle, De l'Art de Bien Chanter*, Partie IV, Prop. XVII. (١٨٤) الذكيتيل تفعيلة تتكون من ثلاثة مقاطع أولها منبور يليه مقطعان غير منبورين، ومثال ذلك في العربية، فاعلن (المترجم).

(١٨٥) الأنابست تفعيلة تتكون من ثلاثة مقاطع اثنان منها غير منبورين، والمقطع الآخر منبور، وتستخدم في الغالب للدلالة على الحركة والانفعال، وكانت تستخدم في الأصل إيقاعًا للألحان العسكرية، لكن من الممكن أن تستخدم أيضًا بنجاح في الإيقاع البطيء والحزين إذا تم مزجها بتقويعات، وهي قريبة من الوند المجموع في العروض العربي الذي يتكون من حركتين قصيرتين يتلوهما ساكن (المترجم).

كلمات - ومن المؤكد أن هذه القصائد تمثل معرفته واهتمامه بمذاهب الإيقاع. ونجد مبادئ مرسن الخاصة بذلك موجودة في كتاب إسحق فوسيوس Isaac Vossius بعنوان في القصائد الغنائية والإيقاعات الكمية *De poematum cantu et viribus rhythmici* وهو كتاب قرأه درايدن، ويصر في تطويل غير معقول على أن الآثار التي تم الاحتفاء بها في الموسيقى القديمة تعتمد اعتمادًا كليًا على الإيقاع وليس على التوافق الموسيقي. وسواء كانت مبادئ مرسن الخاصة باستخدام التفاعيل الوزنية Metrical Feet قد عرفت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فقد كان لها رواج كبير في القرن الثامن عشر؛ وكانت ركيزة للفكرة التي ترددت كثيرًا لدى الشعراء والقائلة بأن الصوت لابد أن يكون صدى للمعنى. وكان هذا المبدأ الشعري يناظر الفكر الموسيقي من خلال الإصرار على أن الانتظام العروضي Prosodic Regularity أو التوافق الموسيقي Harmony في الشعر ليس له قيمة كبيرة مثل قدرة الإيقاع على "تمثيل" الأشياء والمشاعر وعلى إثارة العواطف. ومن المثير أن بوب يربط نقاشه للصوت الذي يكون صدى للمعنى في كتابه مقالة في النقد *Essay on Criticism* بتيموثيوس Timotheus عند درايدن في قصيدة عيد القديسة سيسيليا (١٦٩٧) ومنظوماته الوزنية Metrical Schemes شديدة التنوع. ينظر بوب إلى صدى الصوت في المعنى باعتباره موسيقى رائعة، أي احتواء قدرات الموسيقى داخل الشعر ذاته وتحقيق الأخوة الحقيقية للفنون^(١٨٦). وينتقد الرخامة المجردة Mere Mellifluousness للصوت في الشعر، أي كل التوافق الموسيقي المجرد، أي ما يعتبر "متعة للأذن"؛ فيرى بوب أن صدى الصوت في المعنى هو المعادل الشعري Poetic Equivalent لذلك "التوافق الصوتي المحاكى" Imitative Harmony في الموسيقى الذي يصف معنى الكلمات، على سبيل المثال عندما يرتفع خط اللحن عند ذكر كلمة "سماء" أو يهبط عند ذكر كلمة "جحيم". كان هذا الرسم بالكلمات Word Painting أسلوبًا كثيرًا ما يفضل به بيرسل وهاندل والملحنون الآخرون في القرن الثامن عشر (حيث يبدو أنه يقدم معنى ما للصوت)؛ ولكن مع حلول منتصف القرن الثامن عشر تلقى هذا الأسلوب نقدًا حادًا في كل من الشعر والموسيقى. أوضح دانيال ويب Daniel Webb أنه لابد من التمييز بين "المحاكاة" بالحركة و"المحاكاة" بالصوت؛ فالمحاكاة الأخيرة محاكاة فكرية معينة من خلال نغمة كلمة، مما يعني أن الصوت صدى للمعنى؛ أما "في المحاكاة الأولى ينبع التوافق (بين الفكرة والتعبير) من توافق المقاطع أو الأصوات التي لا تعد محاكية إلا طالما أن طبيعة الحركة تتحدد من خلال تتابعها"^(١٨٧). إن وظيفة الإيقاع

Ibid. (١٨٦)

Pope, *Essay on Criticism*, Part II, ll. (١٨٧)

أكبر من مجرد الوصف. فمن خلاله كانت هناك إمكانية أمام الموسيقى أن تكون أسمى من الشعر في بعض الجوانب. ونجد تطويراً لهذه الفكرة في كتاب ويب الذى يتخذ عنوان ملاحظات على التراسل بين الشعر والموسيقى *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (١٧٦٩). وعلى الرغم من إمكان أن تكون جذور حجج ويب موجودة عند مرسن، فقد كشفت عن تحول جديد خاص بالقرن الثامن عشر: أفضلية التعبير على المحاكاة باعتباره مبدأ أساسياً من مبادئ الفن.

يعتقد ويب أن القوة الخاصة لكل من الموسيقى والشعر تتمثل في "التعبير"، ويصير التعبير ممكناً من خلال استغلال "الارتكازات اللغوية" Accents، أى النبرات Stresses والنغمات Tones التى نعبر من خلالها "بصورة طبيعية" عن عواطفنا فى صورة حركات الكلام. وهذه الارتكازات اللغوية أصوات مضمرة فى الإيقاع. واعتقد ويب أن الموسيقى أقرب إلى هذه الارتكازات اللغوية من اللغة؛ فمثل هذه الأصوات التمثيلية Representative Sounds تسبق الكلام الفصيح زمنياً وأكثر دقة منه؛ لأن الكلام الفصيح شئ مصطنع، وتتأسس معانيه بواسطة العرف الراسخ Institution والاصطلاح Agreement. وإذا خلا الشعر من هذه الارتكازات اللغوية لن يكون سوى وصف؛ وفى هذه الحالة يمكنه أن يمثل الأشياء الخارجية، إلا أنه لن يستطيع أن يمثل المشاعر التى تعتبر شعلة الشعر الأساسى.

يرى ويب أننا أثناء الحكم على الأوصاف نلجأ إلى عملية عقلانية تتمثل فى مقارنة المحاكاة بالأصل. ولكننا لا نستطيع محاكاة العواطف إلا إذا كانت "ذات طبيعة يمكن اختزالها فى صور مفهومة ومحددة". وبما أن العواطف ليست كذلك فإن اللغة الفصيحة ليست ملائمة لها. "بالنسبة للعاطفة، يصير توافق الصوت والحركة، والحال هكذا، اللغة الأصلية الملائمة لهذه العاطفة"^(١٨٨) ولا يمكن أن تكون هذه اللغة إلا لغة موسيقية.

ولكن كيف يمكننا الحكم على نجاح المحاكاة؟ بالطبع لا يمكننا أن نحكم عليها بالمقارنة بالشئ المحاكى. فلا يمكننا الحكم إلا من خلال "إحساس فورى"، أى إننا نحكم على تمثيل إحساس ما من خلال الإحساس به. وهكذا يعلن ويب مع هيوم أن "العاطفة على صواب دوماً".

يحرص ويب على أن يظهر أن "التوافق الموسيقى المحاكى" كما عند بوب ليس شعراً موسيقياً حقيقياً، بل مجرد وصف. ولا يعجب بأبيات مثل:

عندما يسعى أجاكس جاهداً ليَقْذِفَ صخرةً جد ثقيلة يرزح بيت الشعر أيضاً،
وتتحرك الكلمات ببطء .

ولنفس السبب هاجم بيتى هاندل على "المحاكاة بطريقة تافهة" فى تلحينه Setting لقصيدة درايدن التى تتخذ عنوان عيد ألكسندر Alexander's Feast : "الكلمات باطن الآلام وقمة العاطفة" تتكرر ثلاث مرات على ثلاثة سلاسل موسيقية Keys، ونغمات المقطوعة الأولى عميقة دوماً، ونغمات المقطوعة الثانية مرتفعة بانتظام". ويضيف بطريقة عجيبة "أن الشاعر ليس أقل دوماً من الموسيقى" (١٨٩).

كره تشارلز أفيسون Charles Avison أيضاً "المحاكاة" الموسيقية من هذا النوع. لا يجب على الملحنين أن يركزوا على كلمات معينة، بل "يفهموا المعنى العام للشاعر" (١٩٠). من الناحية الأخرى، تسأل مؤلف كتاب ملاحظات على مقالة السيد أفيسون على التعبير الموسيقى *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression* عما "إذا لم يكن علينا فى كل الحالات أن نجعل الصوت صدقاً للمعنى، وكذلك فى تلحين الشعر الوصفى فى حد ذاته الذى يخصص للأغراض الأكثر جاذبية وتأثيراً؟" ويزعم أن هاندل عندما فعل ذلك فى تلحينه أوبرا *L'Allegro* وأوبرا *Il Penseroso* تمكن من أن يحقق "الجدير بالتصوير" فى الموسيقى. "لا يوجد مشهد ليصفه ملتون أو يصوره كلود أو لوران أو بوسان يمكن أن يظهر بألوان أكثر حيوية أو يتم إعطاء فكرة أصدق عنه مما فعله ذلك الموسيقى العظيم من خلال تنظيمه التصويرى للأصوات الموسيقية" (١٩١). لكن بوجه عام، لم يكن يسمح للموسيقى أن تلعب دوراً فى مذهب الجدير بالتصوير. وفى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، اختفى الاعتقاد بأن الصوت الذى يمثل صدقاً للمعنى أمر موسيقى فى الشعر أو فى الموسيقى.

يرى ويب أن الشعر الموسيقى الحقيقى يتمثل أفضل تمثيل فى الفقرات المأخوذة من ملتون مثل تعبير الشيطان عن عاطفة القنوط:

يا لشقائى! فى أى اتجاه سأطير
مع هذه النعمة اللانهائية وذلك القنوط اللانهائى
وأى اتجاه أسير فيه هو الجحيم؛ أنا الجحيم بعينه.

Webb, *Observations*. (١٨٩)Beattie, *Essays*. (١٩٠)Avison, *Essay*. (١٩١)

إن هذا الشعر شعر موسيقى لا لأن المقاطع تحاكي فكرة معينة، بل لأنها تحدد طبيعة الحركة من خلال تتابعها ويستطرد مفسراً:

إن العواطف، طبقاً لطبائعها العديدة، تولد بعض الحركات الملائمة والمميزة في الأجزاء الأكثر تهذيباً ورفعة من الجسد البشري. تحت أحاسيس معينة يثير الذهن بعض التذبذبات في الأعصاب، ويطلع حركات معينة على الأرواح الحيوانية. سألهم أنه من طبيعة الموسيقى أن تثير ذبذبات مماثلة وأن توصل حركات مماثلة إلى الأعصاب والأرواح. ذلك لأنه إذا كانت الموسيقى تدب بوجدتها للحركة وكانت العاطفة لا يمكن تصورها بدونها، يكون لنا الحق في أن نخلص إلى أن توافق الموسيقى مع العاطفة لا يمكن أن يكون له أصل سوى اتفاق الحركات^(١٩٢).

ينفق أفيسون مع ذلك قائلاً: هناك تغيرات Inflections متتافرة ومتناغمة في طبقة الأصوات الموسيقية عند اتحادها، وهناك مقومات موسيقية Modes عديدة أو سلام موسيقية Keys (بجانب الآلات الموسيقية العديدة ذاتها)، تكون، مثل كلمات معينة أو جمل في الكتابة، معبرة جداً عن العواطف المختلفة التي تثيرها أوزان Numbers الشعر إثارة جد قوية^(١٩٣). تكمن قرابة الشعر والموسيقى في الأوزان. فلا الوصف ولا الصور هي التي تمنح نغمة الشيطان قوته العاطفية، بل تلك الذبذبات التي تصنعها الحركات في الأعصاب. وهنا نجد أن إنجلترا لها نزعتها العاطفية المفرطة Empfindsamkeit الخاصة بها.

يستخدم ويب فقرات أخرى من عند ملتون في إيضاح المبدأ القائل إنه من خلال "حالات الدمج العديدة للحركات الأولية للإيقاع والصوت]" من الممكن "الوصول إلى التعبير عن كل عاطفة تقريباً"^(١٩٤). لكنه لا يرغب في قبول نتيجة أفكاره: علو الموسيقى على الفنون الأخرى. فهو مازال يضع الشعر فوق الموسيقى؛ لأنه يعتقد مثل كل ناقد آخر تقريباً أنه دون الكلمات يمكن أن يكون التعبير عن العواطف في الموسيقى مبهماً. ومع ذلك كان منحه قوة عظيمة للإيقاع والصوت تحدياً لعلم الجمال الراسخ في بدايات القرن الثامن عشر. فلقد قال بوالو: "لا شيء جميل سوى الحقيقي". ويرى كل من اتبعوا هذا المبدأ أن الكلمة العقلانية فقط هي القادرة على احتواء الحقيقة الكاملة.

See Avison, Essay. (١٩٢)

Webb, Observations. (١٩٣)

Avison, Essay. (١٩٤)

ومع ذلك تسم تأملات ويب التغير الكبير في الموقف من الموسيقى الذي بدأ يظهر بين رجال الأدب في إنجلترا وفرنسا وألمانيا في حوالي منتصف القرن الثامن عشر، على الرغم من أننا يمكننا أن نجد بواكير أولى لذلك التغير. ولم يكن هذا التغير ليزعم أن الموسيقى يمكن فهمها باعتبارها فنا عقلانياً Rational Art بل يقر بأن الوسائل العقلانية ليست بالضرورة أنسب الوسائل للتعبير عن المشاعر. ووسم هذا التغير تأكيداً على قدرة الموسيقى على التعبير عن المشاعر وليس مجرد قدرتها على "إمتاع الأذن". وكان هذا التغير جزءاً من تيارات أعمق في الفكر تتساب عبر الفلسفة وكل التأملات حول الفنون: تمجيد العاطفة والاعتقاد بأن الطبيعة البشرية تتحدد بقدرتها على الإحساس بقدر ما تتحدد بقدرتها على التفكير. وأدت هذه الحركة في النقد، أكثر من أي شيء آخر في تطور الموسيقى ذاتها، إلى نقض الفكرة التي سادت في بداية عصر التنوير، والتي مؤداها أن الموسيقى أقل مكانة من الشعر؛ وهنا تدل هذه الحركة على أن النقد يمكن أن يكون أحياناً مفيداً رغم كل شيء. ويمكننا أن نتبين التغير في الموقف من الموسيقى في أقوى صورة في فرنسا، وخاصة في أفكار كتاب دائرة المعارف الفرنسية **Encyclopédistes** وجان جاك روسو.

يؤمن فريدرش جريم Friedrich Grimm في مقاله الذي أسهم به في دائرة المعارف الفرنسية بعنوان القصيدة الغنائية **Poème lyrique** أن كل عاطفة لها نوعها الخاص من التعبير اللحني Melodic Expression، كما يؤمن أيضاً بأن الأوبرا تتفوق على المسرحية المنطوقة لأن اللغة لا يمكنها أن تعبر عن العواطف بما فيه الكفاية. بما أن المأساة تقدم مشاهد العواطف في صراع أو غضب أو حب أو كراهية وما إلى ذلك، فإن لغتها الطبيعية هي الموسيقى^(١٩٥). ولا يهم النص إلا في جعل التعبير عن العواطف مضبوطاً. ويفهم جريم الفرق الأساسي بين النص المكتوب للعزف والنص المكتوب للتمثيل مسرحياً.

كان روسو أهم فيلسوف موسيقى في فرنسا القرن الثامن عشر، لأنه روج الفكرة القائلة بأن الموسيقى لغة إحساس مستقلة تماماً. ومَحَوَّرَ بسداجة قوة الموسيقى في اللحن Melody، إلا أنه فعل ذلك لأن اللحن كان بالنسبة له رمزاً لاستقلال الصوت والموسيقى. وهاجم الخطابية الصارخة Déclamation Noteé للولي وكيو (حيث يتم إخضاع الموسيقى للإيقاع والأصوات والارتكازات اللغوية لكلمات معينة). يرى روسو أنه لا بد للموسيقى أن تُصوَّر، وتُفعل ذلك بأفضل طريقة من خلال اللحن الذي يناظر معناه العاطفي الكلمات بدلاً من أن يكون محاكياً للكلمات. لا يمكن للحن أن يمثل شيئاً، بل يتسبب في خلق حالة مزاجية

mood مماثلة لتلك الحالة التى توحى بها الكلمات. واعتقد، مثل جريم، أن اللحن يعبر عن الإحساس وأن الكلمات فقط هى التى تساعد على جعل الإحساس دقيقاً. لابد للحن أن يؤول بلغته الخاصة الأفكار - وليس مجرد كلمات مفردة.

كان روسو يعتقد أن الإيطاليين فهموا هذا المبدأ، أو أن الفرنسيين لم يفهموه. وكان ذلك يرجع إلى طبيعة اللغة الفرنسية التى كانت تقتصر إلى الارتكازات اللغوية المشبوبة العاطفة. أما اللغة الإيطالية فكانت ثرية فى الارتكاز اللغوى. فعندما يكون الإيطالى فى نوبة عاطفة، "يغير نغمة صوته آلاف المرات". هناك عنصر مضمّر فى نظرية روسو فى اللحن وهو عنصر مستمد من نظريته فى اللغة، وينص على أن الأساس الجوهرى للمعنى اللغوى هو ذلك العنصر غير العقلانى: ليس العرف المصطنع للكلمة باعتبارها علامة اعتباطية، بل ذلك الجزء من الكلمة المرتبط بالتأوه والصرخة وصيحة الفرح.

هيمنت أفكار روسو عن الطبيعة الجوهرية للموسيقى على الفكر الأوروبى. ومع نهاية القرن الثامن عشر صار بديهياً أن الموسيقى لابد أن تعلق على اللغة الفصيحة. ونضجت هذه الفكرة فى ألمانيا، وليس فى فرنسا أو إنجلترا. فلقد أوضح يوهان ماتيسون Johann Matheson - فى وقت مبكر مثل عام ١٧٢١ - أن الموسيقى تنتمى إلى الإحساس، نظراً لأنها لا تقترب من العقل. وقال أيضاً إنه حتى الموسيقى الآلية لابد أن تكون انعكاساً للعاطفة. وكان ذلك اقتراباً من المبدأ الذى كان أساساً للإسهام الموسيقى العظيم لألمانيا فى القرن الثامن عشر. فلقد بشر إدراك القدرة التعبيرية للموسيقى الآلية المستقلة عن تمثيل العواطف من خلال الصوت البشرى بعصر موسيقى جديد.

لم يساير الفكر الأدبى والفلسفى هذا التطور حتى أوائل القرن التاسع عشر. وكان شوبنهاور Schopenhauer أول مفكر يوضح المفهوم القائل إن الموسيقى ليست مجرد مجموعة من أساليب التعبير عن العواطف، بل لغة قادرة على توصيل المعرفة بالعواطف؛ وليست اللغة هنا تلك اللغة التى يفهمها المناطق، بل لغة فنية ترمز فيها بنى الصوت Structures of Sound لمعان لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الموسيقى.

صارَت هذه النظرة للموسيقى ممكنة بفضل تأملات الأدب فى عصر التنوير، فمن خلال محاولاتهم وأخطائهم الفلسفية وجدت الموسيقى، نتيجة لحرمانها من أساس علمى من خلال التجربة فى القرن السابع عشر، أساساً جديداً بصفاتها لغة رمزية للإحساس. فى البداية كان لابد من إخضاعها للشعر، ثم تم تحريرها، وأخيراً تم إعلانها على الشعر. وتمثل هذه العملية التاريخ الداخلى لتحويل القرن الثامن عشر لدور الموسيقى فى الحياة الفنية.

(د)

التوازي بين الفنون

دين ميس

في مناقشات الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت التي أجريت في باريس في ستينيات القرن السابع عشر، حدد أندريه فيليبين André Félibien وشارل لو برون Charles Le Brun و ف. نوكرية F. Nocrét وآخرون العديد من أوجه الشبه بين التصوير والشعر. وخلال القرن الثامن عشر تم توسيع أوجه الشبه هذه في كل من فرنسا وإنجلترا لتشمل كل الفنون الجميلة Fine Arts التي تم تمييزها أخيراً عن العلوم الإنسانية Liberal Arts والعلوم التطبيقية Mechanical Arts. كتب درايدن كتاباً بعنوان الشبه بين الشعر والتصوير *A Parallel between Poetry and Painting* عام ١٦٩٥. وأعلن جوناثان ريتشاردسون في عام ١٧١٥ أن المصور لابد أن يمتلك المواهب الضرورية للشاعر الجيد^(١١١)؛ كما أدلى يشوع رينولدز بالدلو الأكبر في هذه المقارنة. وقام العديد من النقاد الإنجليز بمقارنة الشعر والموسيقى والفنون الأخرى، وكان ذلك يتم في العادة بطريقة عرضية كما هو الحال عند أديسون، وأحياناً بطريقة أكثر منهجية كما في مقالات جيمس هاريس أو جيمس بيتي. لكن في فرنسا تلقت المقارنة بين الفنون أكمل وأدق تناول لها في القرن الثامن عشر. وصار للكتاب الألمان تقلهم فيما يتعلق بهذا الموضوع في النصف الثاني من القرن الثامن عشر مع ظهور كتاب لاوكون لليستج.

قام الأب ديبو السكرتير الدائم للأكاديمية الفرنسية في كتابه تأملات نقدية حول الشعر والتصوير (١٧١٩) بإدراج الموسيقى والأوبرا والمسرح في المقارنة. وفي كتابه أطروحة حول التمثيلات المسرحية عند القدماء *Dissertation sur les representations théatrales des anciens* (وهو الجزء الثالث من كتابه تأملات نقدية) ضم الرقص لهذه المقارنة، حيث اعتبره إيماء. واعتقد، مثلما اعتقد العديد من النقاد منذ عصر النهضة، أن القوى الأسطورية للموسيقى والرقص في العصور القديمة نبعت من اتحادهما بالشعر. وترجم كتاب ديبو تأملات نقدية إلى الإنجليزية في عام ١٧٤٨، وظهر في عدة طبعات إنجليزية وفرنسية خلال القرن الثامن عشر.

في عام ١٧٤٦ نشر الأب شارل باتيه Abbé Charles Batteux كتابه الفنون الجميلة مختزلة في مبدأ واحد، الذي لخص الرأي المقبول في النصف الأول من القرن الثامن

عشر، ذلك الرأي الذي كان ديبو قد بينه، ويقول إنه لا الشعر والتصوير فحسب هما المتشابهان، بل كل الفنون، ويرجع ذلك إلى أنها كلها "محاكيات".

يرى باتيه أن الفنون توجد في ثلاثة أنواع: الفنون الضرورية أو التطبيقية Mechanical، أى الفنون ذات الفائدة العملية؛ الفنون الجميلة وهى أربعة : الشعر والتصوير والموسيقى والرقص، وتهدف إلى الإمتاع فقط؛ وأخيراً الفنون التى تجمع بين الفائدة والمتعة، وهى الفصاحة Eloquence والعمارة^(١٩٧) Architecture.

يقول باتيه إن البشر لديهم ثلاث وسائل للتعبير عن الأفكار والعواطف: الكلمة ونبرة الصوت والإيماء Gesture (ص ٣٣٦)، وأفضلها الكلمة لأنها أكثر تعدداً فى الاستعمالات Versatile وقادرة على التعبير عن العقل الذى يقترن بالعاطفة من خلال نبرة الصوت. ونبرة الصوت هى مصدر كل موسيقى. والإيماء هى الرقص. وعلى الرغم من تفوق الكلمة، فإن نبرة الصوت والإيماء تتميزان بكونهما علامات "طبيعية"؛ فهما عالميتان Universal. أما الكلمات فتوجد فقط فى العرف الراسخ Institution والاصطلاح Agreement، وهى لسان حال العقل؛ أما الإيماء ونبرة الصوت فهما لغة القلب (ص ٣٣٧ - ٣٤٢) .

الموضوع هو الذى يحدد الاستخدام الملائم لأى فن من الفنون إلى حد كبير. فمن الواضح أنه لا بد من محاكاة عاطفة ما ومعركة ما بوسائل مختلفة. وهنا ستقوم اللوحة أو القصيدة بمحاكاة إحداهما، وستقوم الموسيقى أو الرقص بمحاكاة الأخرى. لقد أدركت كل مقارنة للفنون فى القرن الثامن عشر الوسائل الخاصة بكل فن، ولم يخلط فلاسفة الشبه بين الفنون بين هذه الوسائل قط، كما يعتقد البعض.

وحيث إن بعض الموضوعات كانت تعتبر أكثر أهمية من بعضها الآخر، كان لابد من تكوين هرمية للفنون، حتى لو كانت فكرة الهرمية ذاتها تبدو كما لو كانت تتعارض مع فكرة الشبه. فعلى سبيل المثال، الأعمال البطولية والتاريخية أكثر رفعة من أعمال الرعاية. واستمرت الملحمة النبيلة فى العلو على القصيدة الرعوية الوضيعة Lowly Pastoral .

يمكننا أن نقول بوجه عام إنه خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر، كانت الفنون التى تعتمد على الكلمة تعتبر أكثر أهمية، ذلك لأن الكلمة أثرى وسيط لتمثيل الأعمال البطولية والأفكار والعواطف والأخلاق الرفيعة. وفى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، أحرزت الفنون اللاكلامية Inarticulate - والموسيقى خير مثال لها - بالتدرج مكانة

مساوية وأحياناً أعلى. وإذا ابتغينا التبسيط المخل، يمكننا أن نقول إن ذلك يتناسب مع إيمان القرن الثامن عشر المتزايد بأن الفن مكرس بصورة أكثر ملاءمة لتمثيل حالات الذهن النفسية والذاتية من تمثيل الأحداث العظيمة للأشخاص العظماء والمهمين. وكان يتم على نحو متصاعد تحديد موقع الطبيعة البشرية الجوهرية في الحياة الذهنية، لا في الأفعال. وتم اعتبار العاطفة والإحساس الموضوعات الأساسية للفن. ولا يمكن محاكاة العاطفة أو التعبير عنها من خلال الكلمات أو الصور. فكانت الموسيقى أقدر لغة للتعبير عنها نظراً لأنها غير مرئية، أى نفسية تماماً.

إن نظرية المحاكاة في القرن الثامن عشر لم تلزم الفنان بمحاكاة الطبيعة المنظورة، فلقد كان موضوعه المناسب يتمثل في الطبيعة الجميلة La Belle Nature، أى الطبيعة فى كمالها. ولابد أن تكون هذه "الطبيعة" اختلاقاً Fiction حتى لو تم خلقها عن طريق دمج أفضل عناصر الطبيعة الفعلية؛ وكونها اختلاقاً يعنى أنها ليس لها نظير فى الواقع. فعلى سبيل المثال، على الرغم من أن لوحة هيلين Helen عند زيوكسس Zeuxis مستمدة من ست موديلات جميلة، فقد كانت شيئاً مصنوعاً جديداً. باختصار، لا يقوم الفنان بصنع نسخة مما هو كائن، بل يخلق أشكالاً من أعمال الخيال. والخيال والمحاكاة فكرتان متناقضتان، مهما كانت المادة متخفية. وفى النهاية يمثل ذلك مشكلة فى نظرية المحاكاة.

اعتقد باتيه أن كل كلام عن الإبداع البشرى فى الفنون ضرب من عدم اللياقة فى الكلام. فكل الأعمال البشرية تقوم على نماذج، وتمثل الطبيعة هنا النموذج الأصلي والنهائى. ما تلك الطبيعة إذن؟ إنها العالم ذاته، "نظام بدیع يقتصر بتنوع لانهائى" (ص ٩٠) بوسائل ترتبط بغايات، وأسباب ترتبط بنتائج، حيث كل الأجزاء منتظمة، وتحل مكانها المناسب فى سلسلة عظيمة للوجود. ولا يمكن محاكاة أوجه الكمال هذه إلا من خلال قوة العبقرية (التي لا تقتصر إلا بقوة الذوق)، تلك الملكة الجوهرية - وإن كانت لا عقلانية - التي تمكن الفنان، نتيجة لأنها تعمل فى حالة من الحماس، برأب الصدع بين الطبيعة المنظورة العادية والطبيعة الجميلة (ص ٥١ - ٥٢).

يمكننا أن نتبع جذور المبدأ القائل بأن الفنون الجميلة تحاكي الطبيعة الجميلة للوراء حتى نظرية أرسطو فى الاحتمال Probability التي تطورت فى القرن الثامن عشر لتصير مبدأ من مبادئ الشكل الفنى. فلمدة قرنين بعد انتشار كتاب فن الشعر من خلال الترجمة، ظل نقاد الأدب الإيطاليون والفرنسيون وقلة من نقاد الأدب الإنجليزي مأخوذون باعتقاد أرسطو بأن الشعراء - فى بحثهم عن محاكاة الواقع Verisimilitude - لابد أن يحوروا الواقع

التاريخي القصصي Historical Fact، أى أن يجعلوا القصة أو الحكمة "محتملة الحدوث" Probable بأن يحولوها إلى ما يجب أن يحدث فى مقابل ما حدث بالفعل. هناك نتيجتان مترتبتان على الافتتان النقدى بـ "الاحتمال". أولاً، برر هذا الافتتان تأسيس الشعر والتصوير وكذلك كل الفنون الجميلة على "إضفاء الطابع المثالى" Idealizing على الطبيعة موضع الملاحظة أو الطبيعة "التاريخية" (ورفض أن تكون "الفكرة" التى يحبها الأفلاطونيون المحدثون أساساً للفن). وكان ذلك الطابع المثالى "الطبيعة الجميلة" عند باتيه. ثانياً، أنتج هذا الافتتان مذهباً مفيداً عالمياً للشكل الفنى يتم فيه النظر لكل بصفته وحدة وللأجزاء بصفته عناصر مترتبة Subordinated بعناية. ومن الصور الملائمة والدقيقة لوصف ذلك صور "السلسلة" Chain العظيمة التى تدل على اعتماد العناصر الأقل مكانة على العناصر الأعلى مكانة، ولا تدل على "التوافق" Harmony - وهو مصطلح يتم اقتراحه مراراً؛ نظراً لأهميته العامة فى علم الجمال بالقرن الثامن عشر - ذلك لأن التوافق يعنى مجرد دمج مستساغ للأجزاء. ففى الملحمة أو المأساة على سبيل المثال، لابد من إخضاع كل الأجزاء الأقل مكانة للجزء الرئيسى، وهو الحكمة. ولابد من تنظيم هذه الحكمة بطريقة تجعل الحدث والشخصيات والعواطف والعادات (إذا استخدمنا المصطلحات الكلاسيكية المحدثنة) تتنظم فى تراتب متقن ينكشف من خلاله معنى الكل. وهذا المبدأ هو الذى يقرر حتمية أن تكون للحكايات بداية ووسط ونهاية ترتبط ببعضها البعض منطقياً؛ ولابد أن يكون الحدث الأساسى والحوادث الثانوية Episodes كذلك.

إذا اعتمدنا على رأى أرسطو ذاته، نجد أن هذا المبدأ فى الشكل يمكن أن يتم تطبيقه على التصوير بقدر تطبيقه على الشعر، ووجد القرن الثامن عشر أن هذا المبدأ يسرى بسهولة على كل الفنون: الشعر، التصوير، الأوبرا، العمارة، أى كل الأعمال التى تعتبر كلاها أجزاء مكونة له. وكانت فكرة الشكل هذه متوطدة جداً لأنها تتوافق كلية مع الأفكار المعاصرة الخاصة ببنية الكون ذاته. وكانت هذه الفكرة كافية فى نظر أعداد غفيرة من نقاد القرن الثامن عشر لتفسير الجاذبية الجمالية Aesthetic Appeal، لا جاذبية المسرحيات واللوحات والقصائد الملحمية فحسب، بل جاذبية كل الأشياء الجميلة. وهذا المبدأ لم يصدق على تشابه الفنون فحسب، بل كذلك سمح لبعضها أن تقوم بجزء من عمل بعضها الآخر. فالملحمة أو المسرحية، الأوبرا أو اللوحة، يمكنها أن تروى قصة، وتمثل الأفعال والعواطف البشرية، وفى الوقت ذاته تكون وحدة شكلية كاملة يتم فيها تراتب العناصر البصرية والسردية على نحو مناسب. يظهر تحليل لو برون الشهير للوحة بوسان ماتا فى البرية Manna in the Wilderness كيف يمكن "قراءة" الصورة "التاريخية" (القصصية) وكذلك رؤيتها كشئ

بصرى شكلي خالص^(١٩٨). وهكذا يمكن اعتبار كل الفنون متشابهة. وقد اكتشف الأب ديبو في النصف الأول من القرن الثامن عشر أن الفنون متشابهة، لا لأنها تحاكي "الطبيعة الجميلة" فحسب، بل كذلك لأنها تحاكي العواطف البشرية. ومن هذا المنظور، يعتبر ديبو أكثر "حادثة" من باتيه، على الرغم من أنه كان سابقاً عليه في الزمن. كان ديبو مشغولاً بما أسماه "الحساسية الطبيعية لقلب الإنسان" التي اعتبرها "أساس المجتمع"^(١٩٩). من الضروري إبعاد البشر عن ميلهم الطبيعي لعشق الذات self-love. ولا يمكن القيام بذلك من خلال العقل، بل من خلال العاطفة، فالأخلاق تضرب بجذورها في العاطفة:

تهزنا دموع الشخص الغريب، حتى قبل أن نعرف موضوع بكائه. إن صرخات الإنسان، التي لا تربطنا به علاقة سوى علاقة البشرية المشتركة، تجعلنا نهرع في الحال لمساعدته بحركة تلقائية تسبق كل تدبر. إن الشخص الذي يناجينا بالبهجة المرسومة في ملامح وجهه يؤثر فينا عاطفة بهجة مماثلة، حتى قبل أن نعرف موضوع رضاه^(٢٠٠).

ويتمثل الهدف الأسمى للفنون الجميلة في تحريك مشاعرنا بعمق شديد يتسبب في استبدال العواطف الخيرة بالعواطف الشريرة، وذلك هو التطهير Catharsis. وهنا نجد إيمان القرن الثامن عشر - المشهور بالعقلانية - بأن الطبيعة الجوهرية للإنسان طبيعة لا عقلانية.

يقبل ديبو الهرمية التقليدية للفنون. طبقاً للقاعدة الأساسية للمحاكاة لا يمكنها أن تحرك المشاعر إلا إذا كانت هناك قوة تحرك المشاعر في الأصل الذي تتم محاكاته. ويقول ديبو إن ذلك هو السبب في أن لوحة موت جرمانيكوس Death of Germanicus لبوسان أقوى على نحو ذاتي من المنظر الطبيعي الخالص، مثلما أن الإبيادة Aeneid أكثر إثارة للمشاعر من أبرع قصيدة رعوية. ويقول لنا: "لا أحد يمكث ... طويلاً محملاً في باقة من الزهور" (الجزء الأول، ص ٥٧).

لا يشك ديبو، مثل باتيه فيما بعد، في أن الشعر قادر على القيام بأكمل وصف للعواطف، نظر لأنه يسمو كثيراً على التصوير.

لا يوجد تعبير تصويري Picturesque Expression يمكنه التعبير، هكذا الحال، عن كلمات هوراثيوس Horatius العجوز عندما يرد على الشخص الذي سأله عما يستطيع

André Félibien, *Sixième Conférence* PP. 83 - 103 (١٩٨)

Du Bos, *Critical Reflections*, IP. 32. (١٩٩)

Du Bos, *Critical Reflections*, I. PP. 31-2 (٢٠٠)

ابنه أن يفعله أمام ثلاثة أعداء؟ سوى أن يموت. فى الواقع يمكن للمصور أن يجعلنا نرى رجلاً تهز جوانبه عاطفة ما، على الرغم من أنه لا يمكنه أن يرسمه أثناء التنفيس عن هذه العاطفة؛ لأنه لا توجد عاطفة للذهن لا تعتبر فى الوقت ذاته عاطفة للجسد. لكن من النادر جدًا أن يستطيع المصور - حتى يتم فهمه جيدًا - أن يعبر عن الأفكار التى يولدها الغضب وفقا لطبيعة كل شخص وظروفه أو وفقا للسامى الذى يتم التنفيس عنه فى كلمات تناسب موقف كل شخصية تحدث (الجزء الأول)

حتى لوحة بوسان التى حظيت بأكبر قدر من الإعجاب لابد أن تذكرنا بالقدرة الأسمى للشعر. ويوضح ديبو هذه النقطة حتى نتبعه:

يمكن لبوسان فى لوحته موت جرمانيكوس التعبير عن كل الأنواع والدرجات المختلفة للغم الذى خاض فى قلوب أصدقائه والعائلة عندما شاهدوه مسموماً ويموت فى أحضانهم؛ لكنه لم يستطع أن يقدم لنا وصفا للعواطف الأخيرة لهذا الأمير، تلك العواطف التى تحرك المشاعر بشدة. ذلك الدور متروك للشاعر الذى يمكنه أن يجعله [الأمير جرمانيكوس] يقول: إذا كان موت مثل موتى قد اختطفنى قبل الألوان، حتى لو كان ذلك بسبب خطأ من أخطاء الطبيعة، سيكون لى الحق على الرغم من ذلك فى أن أشكو شراسة القدر؛ ولكن بما أننى أقع ضحية للغدر والسم، لابد أن أحضكم يا أصدقائى أن تتأروا لموتى، ولا تخجلوا من أن تكونوا واشين حتى ترضوا شبحى المجروح: وبالتأكيد ستحاز الشفقة العامة لمثل هؤلاء المتهمين. لا يستطيع المصور أن يعبر عن جل هذه الأفكار، ولا يستطيع أن يظهر فى لوحة واحدة أكثر من عاطفة واحدة من مثل هذه العواطف القادر هو عن التعبير عنها (الجزء الأول).

يبدو أن التصوير يستمد قواعده من الدراما خاصة. فيشبه ديبو الأشخاص فى الصورة بالممثلين على خشبة المسرح، وبالتالي يدخل المسرح فى خضم المقارنة بين الفنون. وقد واصل كتاب القرن الثامن عشر تقليد كتاب القرن السابع عشر الذى يرى علاقة وثيقة بين مناظر Tableaux المسرح ولوحات الأعمال التاريخية أو الأسطورية الشهيرة. وديبو يشبه المسرحية بمتوالية من اللوحات (الجزء الأول). وفى فن التصوير ذاته نجد أن إخضاع الشخصية للحدث يتبع قواعد المسرح:

على الرغم من أن كل المشاهدين فى صورة ما يصيرون ممثلين كثر، فإن حيوية فعلهم لابد أن تتناسب فقط مع الاهتمام الذى يبدونه بالحدث الذى يوجدون فيه. وهكذا فالجندي

الذى يساعد فى تضحية إفيجينيا لا بد أن تتحرك مشاعره، لكنها لا تصل إلى مشاعر أخى الضحية (الجزء الأول ، ص ٢١٣).

وهكذا . تحتل الموسيقى مكانة أدنى من الشعر والتصوير نتيجة لمشكلة الاحتمال. فالغناء ذاته غير محتمل للعظماء فى فعل بطولى. لكن ديبو يستحضر أن العجائبي Marvellous الذى يحتل مكانة محورية فى القصيدة الملحمية، يربط الأوبرا بذلك الفرع من فن الشعر.

كما نعرف، لم يكن مبدأ "المحاكاة" - بصفته أساساً للشبه بين الفنون، مهما كان مهماً باعتباره مصدرًا للطبيعة الجميلة، أو وسيلة لتمثيل العواطف - ليظل آمنًا ومستقرًا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نتبين بعض أسباب ذلك فى كتابات ديبو. فتأكيده على العواطف بصفاتها الموضوع الرئيسى للفنان يؤدى به إلى تقويض تراتبية الفنون التى جعلت الشعر فى القمة، حتى لو كان ذلك رغما عن أنفه، لأن الشعر يعتمد على الكلمة "الفكرية". ويسلم على سبيل المثال بأن آثار التصوير يمكن أن تكون أقوى من آثار الشعر. يعمل التصوير من خلال حاسة البصر؛ وليس مقيدًا بالعلامات الاصطناعية. ولا يمكن للشعر أن يعمل إلا تدريجيا لأنه يشغل فى الزمن، بينما أثر التصوير فورى بدرجة أو بأخرى. تتطلب الكلمات عدة عمليات فى الذهن، بينما التصوير لا يتطلب ذلك. علاوة على أن الشعر يستعير الكثير من التصوير. يمكن للمسرحية أن تعطينا خمسين منظرًا (وبمساعدة الكلمات يمكننا أن نيكى بصورة لا نفعلها أمام لوحة ما). ويمكن للشعر المسرحى أن يستفيد من المشهد البصرى والإيماءة و"الحدث المسرحى" مما لا تحتوى عليه الكلمات فى حد ذاتها.

الموسيقى تريد قوة الكلمات وطاقاتها. لكن حتى موسيقى الآلات Instrumental Music تؤثر على العواطف لأنها يمكنها أن تحاكيها. ألا نلاحظ أن "السيمفونيات" (موسيقى الآلات) فى أوبرات لولى "تلهينا، تهدننا، ترققنا، وباختصار تشغل علينا، بطريقة لا تقل نجاحًا عن أشعار كورنى أو راسين" (الجزء الأول، ص ٣٦٦). لا يستطيع ديبو تفسير كيفية عمل الموسيقى بالضبط، حيث إن ذلك كان فوق طاقة الأجيال المتعاقبة. وقد لاحظ ديبو أن بعض الموسيقى الآلية تبدو مناسبة للأفعال الحزينة والمأساوية، وبعضها الآخر يناسب الأفعال السعيدة والمرحة. يمكن للرقص، بصفته إيماءة فى المسرح، أن يساعد الكلمات والموسيقى فى التعبير عن العواطف، ولابد للمؤلفين الموسيقيين أن يتجنبوا متعة الأصوات الخالية من الدلالة، كما لابد على المصورين أن يتفادوا المفاتيح المحضة للون.

عندما أعزى ديبو تلك الآثار القوية للتصوير والموسيقى، زعزع الهرمية الكلاسيكية للفنون، وبالتالي زعزع المبدأ الذى تستند إليه هذه الهرمية. فلقد منح قيمة مستقلة لبعض قوى الموسيقى والتصوير، أى أنهما ليسا من الضرورى أن يدخلوا فى هذه الهرمية. كما أن هناك مؤثرات أخرى كانت تميل لتتحية الشعر، بل مذهب الفن كمحاكاة ككل. ومن بين هذه المؤثرات الفكرة المستساغة القائلة بأن المهمة الأولى للفن تتمثل فى الإمتاع، لا التعليم، وهو مبدأ تبناه الأدب باتيه باعتباره تعريفاً للفنون الجميلة. وأدى ذلك إلى إخضاع "الصدق" للأثر كهدف للفن، مما خول للخيال حرية لا يطيقها أى مذهب فى المحاكاة.

كان يتم دوماً ربط مذهب المحاكاة ربطاً وثيقاً بالإيمان بقدرة الفن على التعليم ودفع المشاهد أو القارئ إلى الفضيلة أو إلى الأفكار النبيلة، وذلك من خلال تمثيلات الأشياء كما يجب أن تكون. لكن كانت هناك أفكار راسخة أخرى تؤكد على قدرة مختلفة ومناقسة فى الفن: تلك القدرة المستمدة من المذهب البلاغى (الهوراسى فى الأساس) الذى يقول بأن الفن لا بد أن يتمتع أولاً وأخيراً. والآن طالبت المحاكاة، الملازمة الآن للفكرة القائلة بأن الصدق وحده هو الخير، بدرجة كبيرة من محاكاة الواقع. أما القدرة على الإمتاع فلم تتطلب ذلك. لم يكن محك القدرة على الإمتاع يتمثل فى الوفاء للطبيعة فى المحاكاة أو القدرة على نسخ صورة من الأصل، بل القدرة على خلق حالة ذهنية ممتعة فى المشاهد أو القارئ. بالنسبة لقدرة الفن على التعليم، يمكن، بل يجب، أن تكون هناك قواعد. وإذا تم استخدام القواعد بحكمة، لا بد أن تحدد ماهية "المحاكاة" الصادقة. ولم يكن رواج القواعد، حتى لدى أعظم الفنانين، يثير الدهشة إلا فى الرومانسيين المتطرفين Diehard Romantics، حيث إن القواعد كانت لا تعتبر بوجه عام صارمة أو آلية. لقد عرّف الأدب باتيه فكرة الفن ذاتها بأنها مجموعة من القواعد. من الجهة الأخرى، إذا تم الإقرار بأن الإمتاع، أوحى تحريك المشاعر والأفكار وليس "المحاكاة"، هو القدرة الأساسية للفن، فلا يمكن إخضاعه لقواعد معينة. يمكن أن تقوم القدرة على الإمتاع على الإيهام الخيالى Fantastic Illusion، وكذلك الإيهام الذى يعتمد على الحقيقة. إن التعارض الذى حدث فى القرن الثامن عشر بين المحاكاة الأرسطية والقدرة على الإمتاع الهوراسية هو تعارض واضح فى وصف الأدب ديبو لمبدأي التصوير اللذين يسمى أحدهما الإنشاء "الشعرى" Composition Poetic، والآخر الإنشاء "التصويرى" Picturesque Composition، على الرغم من أن هذا التعارض لا يرجع له. كان هذان المصطلحان رائجين جداً، ويحتلان مكانة كبيرة فى المقالات التى كتبت عن التصوير فى

دائرة المعارف الفرنسية^(٢٠١). والتعارض بينهما لافت جدًا، حيث إنهما يدلان على أن الشعر والتصوير يمكن ألا يكونا متشابهين بعد كل ذلك. الإنشاء "الشعري"

هناك استعداد أصيل في الصور الجمالية، مقدر لجعل الحدث الذي يمثله أكثر احتمالاً وتحريكاً للمشاعر والأفكار. ويتطلب أن تكون كل الشخصيات مرتبطة بالحدث الأساسي؛ ذلك لأن الصورة يمكن أن تحتوى على حوادث عديدة بشرط أن تتحد كل هذه الأحداث في حدث رئيسي، وأن تشكل، عند تجميعها مع بعضها بعضاً، موضوعاً واحداً وحيداً. أما قواعد التصوير فتتفر من تعدد أحداث، كما هو الحال في الشعر المسرحي. إذا تم السماح للتصوير أن تكون له أحداث مثل الشعر، لابد أن يتم ربط هذه الأحداث في الصور - كما في المأسى - بالموضوع، ولابد من الحفاظ على وحدة الحدث في إنتاج المصور كما في إنتاج الشاعر^(٢٠٢).

أدرك الأب باتيه والمحافظون - أمثال السير يشوع رينولدز - هذه النظرية ووافقوا عليها. كل شيء يتم إخضاعه لوحدة الحدث الرئيسي. أما بالنسبة للإنشاء "التصويري"، فسيندهشون:

أطلق اسم الإنشاء التصويري على تنظيم مثل هذه الأشياء كما ينبغي لها أن تنظم في صورة بالنسبة للأثر الكلي للوحة. الإنشاء التصويري الجيد هو ذلك الإنشاء الذي يحدث من النظرة الأولى أثراً عظيماً وفقاً لمقصد المصور والغاية التي يرتئها. ولهذا السبب لا ينبغي أن نريك الصورة بأشكال كثيرة، على الرغم من ضرورة وجود أشكال تكفى لملء الصورة. ينبغي ألا تكون الأشياء معقدة بدرجة يصعب استيعابها، ولذا يجب ألا تشوه الأشكال بعضها بعضاً، بأن يخفى كل منها نصف رأس الآخر، أو يخفى أجزاء أخرى من الجسم، مما يتطلب الموضوع حتى يصير في متناول النظر. ومن الملائم أيضاً أن تكون المجموعات مركبة جيداً؛ أي أن يتم توزيع الضوء بحكمة، وأن يتم تنظيم الألوان الموضوعية بطريقة لا تجعل كل لون يفسد اللون الآخر، بل تجعل الكل يقدم نفسه في توافق ممتع للعين (تأملات نقدية، الجزء الأول، ص ٢٢١).

إن ذلك وصف للشكل التصويري Painterly Form لا يرتبط أبداً بقواعد الشعر الملحمي أو الشعر المسرحي. فهو تصوير منفصل عن الشعر. إنه شكل بصرى تتمثل غايته في إمتاع العين. إن المصور العاشق لما هو جدير بالتصوير لا يهتم بالمحاكاة، بل بالأثر.

وانشغاله بالأشكال - توزيع الأشياء والضوء والظل - لا يشبه انشغال الشاعر الكلاسي أو المصور الذي يخضع الأحداث والعادات والعواطف... إلخ، بل مثل المصمم الذي ينشد شكلاً متوافقاً أو جميلاً فقط.

كان التوافق يعني في الفكر الموسيقي في القرن الثامن عشر دمجاً للنغمات الموجودة بهدف الإمتاع فقط، وهو تنظيم يبرر ذاته. والمصطلح ذاته يذكرنا بنقد القرن الثامن عشر المتكرر للموسيقى بأنها مجرد "توافق"، مجرد متعة للأذن تتجنب العقل تماماً. ومع ذلك لا توجد إدانة هنا، حتى لو كان "التوافق" هنا لا يتطلب إضفاء للطابع المثالي على الموضوع، بل يتطلب موضوعاً خاصاً بالمرّة. وكما في نظرية الموسيقى في أواخر القرن الثامن عشر، "التوافق" مصطلح يرتبط الآن بأعلى قيمة جمالية. يدل التصوير "الجدير بالتصوير" والتصوير "الشعري" - اللذان يصفهما ديبو - على أنه لم يكن في الإمكان تجنب الأُرمة التي تضم مذهب الفن بصفته محاكاة للطبيعة. وعلى الرغم من أن ديبو - مثل دائرة المعارف الفرنسية بعده - لم ير تعارضاً بين الإنشاء "الشعري" والإنشاء "التصويري"، فإنهما كانا متعارضين. فمصور ما هو جدير بالتصوير عرضة لأن يكون لامبال بمحاكاة الطبيعة؛ فلا يتمثل هدفه الأساسي إلا في الشكل الممتع، ولا يمكن الحكم على إمتاع هذا الشكل إلا من خلال العاطفة أو الذوق الذي يجد نفسه مستمتعاً. ويمكن أن يسمح ذلك بالابتعاد عن الطبيعة، ويمكن للمصور أن يتمتع جمهوره بأى إيهام يرغب في خلقه ما دام أن هذا الإيهام، مثل قناع بروسبيرو Prospero's Masque "متوافق بشكل ساحر" harmoniously charmingly. فلم تعد هناك حاجة إلى "الطبيعة الجميلة" ولم يقترب ديبو من هذه الطبيعة، وكان عنده خيال مستقل، خيال لا يرتبط بأى شيء سوى اشتغاله الخاص.

في بدايات القرن الثامن عشر بإنجلترا، بدأ في الظهور شيء مشابه لتمييز ديبو بين التصوير "الشعري" والتصوير "الجدير بالتصوير". ولسنا بحاجة إلى الذهاب إلى أبعد من تحليل جوناثان رتشاردسون للوحة تاتكريد وإرمينيا Tancred and Erminia لبوسان في عام ١٧١٩. فرتشاردسون يثني على الصورة باعتبارها "محاكاة [كاملة] للطبيعة" بأسلوب قديم. إنها صورة أدبية، فيها قصة وبطل وترائية للأشخاص، إلا أن كل ذلك ثانوى بالنسبة لـ "توافق" الصورة. فهو لم يرق قط توافقاً أعظم، ولا فناً أكبر لإنتاجها في أية صورة لأى من أساتذة التصوير، سواء أكان ذلك بالنسبة للتدرج السهل من الجزء الرئيسي إلى الأجزاء التابعة، أم ارتباط الأجزاء ببعضها بعضاً، بتدرج الأضواء والظلال والمواد الملونة....

ودون أن نعتبرها قصة أو محاكاة لأى شىء فى الطبيعة، نجد مجموع الألوان شيئاً جميلاً وممتعاً^(٢٠٣).

يكاد يكون مستحيلاً أن نجد مناصراً للتشابه الكلاسى بين الشعر والفنون البصرية يكتب ذلك. فى الواقع، يثنى رتشاردسون على "جمال" الصورة بصفته منفصلاً عن قصتها، ولذلك قام، ربما دون قصد، بفصل الفنون البصرية عن الفنون القولية Verbal Arts.

يمكننا أن نجد أيضاً عند ديبو إيماء بأن وظيفة الشعر متميزة عن وظيفة الموسيقى، وأن هذين الفنين ليسا متشابهين أو مرتبطين بالضرورة. لابد أن يحتوى الشعر الذى يكتب للتلحين Poetry for Music على عواطف فقط، ولا يجب أن يزخم بصور أو تعبيرات معقدة فكرياً، أى بما يميز مادة الكلمات^(٢٠٤). إن هذه النقطة دالة؛ لأن ديبو يسمح للغة الفصيحة Articulate Language أن تكون تابعة للتعبير اللاقولى non-articulate Expression. وذلك يماثل جعل اللون أكثر أهمية فى التصوير من التصميم أو القصة، أو فى النقد يماثل إعطاء مكانة أكبر لفنانى البندقية Venetians بألوانهم من مكانة المدرسة الرومانية Roman School بولائها للتاريخ والموضوعات العظيمة. وإذا استخدمنا اللغة البلاغية، نقول إن ذلك عكساً للنظام الطبيعى: إيجاد الموضوع Inventio، ترتيب الموضوع Dispositio، وإلقاء الموضوع Elocutio. إن ذلك يقوض مبدأ المحاكاة بصفته أساساً للفن، ذلك لأن المحاكاة تقوم فى النهاية على الاعتقاد بأن المكانة العالية ترد للفن من الموضوع الذى تتم محاكاته، لا من طريقة المحاكاة.

أدرك ليستج فى عام ١٧٦٦ إدراكاً تاماً أنه ليس من الضرورى أن تقوم قوة الفن على "المحاكاة" بل على التعبير. بالطبع يجبج ليستج المذهب التقليدى فى المحاكاة، ويبدو أن هذا المذهب محورى فى أوصافه للأعمال "الجميلة" من الفن البصرى: اللوحة التى رسمها زيوكسيس لهيلين، صورة الآلهة الهومرية فى المجمع، التى يقوم جمالها المثالى على محاكاة ما تراه العين. لكن ذلك ليس محورياً فى وصفه الشهير لـ "اللحظة الدالة" فى الفنون البصرية. نظر ديبو وباتيه وآخرون إلى تلك اللحظة باعتبارها الموضوع الوحيد للمصور الذى لا يمكنه أن يروى، بل يوحى بالفعل والأحداث المتعاقبة.

ما الذي ينبغي على المصور أو النحات أن يفعله بـ "اللحظة الدالة"؟ لابد أن يثير الخيال: "الفعال هو ذلك الذي يطلق العنان للخيال فقط. كلما رأينا، انبغى أن تزيد قدرتنا على التخيل. وكلما ازدادت تخيلاتنا، انبغى لنا أن نعتقد أننا نرى"^(٢٠٥). في الواقع، ليس ما نراه فعلاً في العمل الفني هو الأكثر أهمية، بل ما نتخيله. من المؤكد أن ذلك وصف لإيهام لامحاكياتي Non-mimetic Illusion كامل، ذلك لأنه يشتغل في الفنون البصرية بأن يجعلنا نولى اهتماماً بما هو غير مرئي! يقدم الشاعر استهواءً مماثلاً للخيال من خلال تمثيل "الأشياء"، لا من خلال الوصف، بل من خلال الإحياء بوجودها في أفعال سردية. يخلق الخيال، في كل من الشعر و"اللحظة الدالة" في أعمال الفن البصري، لنفسه ما هو مرئي. إننا لا نرى لاوكون يصرخ، بل نتخيل ذلك.

تكمُن قدرة الشاعر في طريقته الخاصة في التأثير على الخيال من خلال انسياب الأفكار، وكلها أفكار مترابطة وتعتمد في إحداث تأثيراتها على الانسياب "الزمني" Temporal Flow .

على الرغم من أن ليستنج لا يتخلى عن فكرة القصيدة التصويرية Pictorial Poem فإن العلاقة بين الشاعر والمصور لا تقوم بالضرورة على نظرية المحاكاة. ليس الشاعر مثل المصور لأنه يحاكي بل لأنه يجعل الأشياء تبدو موجودة. فهو يرغب في جعل الأفكار التي يثيرها فينا شديدة الوضوح لدرجة أننا في تلك اللحظة نعتقد أننا نشعر بالانطباعات الحقيقية التي ستحدثها أشياء تلك الأفكار فينا. في لحظة الإيهام هذه ينبغي علينا أن نكف عن كوننا واعين بالوسائل التي يستخدمها الشاعر لتحقيق هذا الغرض، أي كلماته^(٢٠٦).

لا يمكن للشاعر أن يقوم بالتصوير إلا إذا صرف انتباه قارئه عن كلماته! يرى ليستنج أن هومر كان أعظم مصور بالشعر لأنه جعل الأشياء ذاتها، بدلاً من الكلمات، تبدو حاضرة للقارئ. وبقيامه بذلك بدا أنه نجح في القيام بالمهمة المستحيلة الخاصة بتحويل الكلمات من علامات اعتباطية إلى علامات طبيعية. وبذلك يمتلك الشاعر أخص قدرة من قدرات التصوير، بعيداً عن قيد المحاكاة.

أدرك ليستنج وقبله موسى مندلسون Moses Mendelssohn تمييزاً في طبيعة الإيهام الفني أهمله منظرو المحاكاة السابقون أو لم يبصروه^(٢٠٧). كان درايدن وديجو

Lessing, *Laocoön*, III. P.19 (٢٠٥)Lessing, *Laocoön*, XVII. P.85 (٢٠٦)See Wellbery, *Lessing's Laocoon*. P.61 (٢٠٧)

وبآتيه - كل المؤمنين بالمحاكاة - على اقتناع بأن "الإيهام" الفني Artistic Illusion كان نوعاً من استنساخ الشيء (الطبيعة الجميلة)، وأن هذا الاستنساخ تطلب أن يحوى العمل الفني قدرًا من الأصل. قامت "الطبيعة المثالية" Ideal Nature على الطبيعة "الفعليّة" Actual Nature. ورأى ليستج ومندلسون أن الإيهام الفني لا يتطلب مثل هذا الارتباط؛ وأدركا أن "الإيهام" الفني ربما يدين بأقل القليل لمحاكاة الشيء، ويدين بأكثر الكثير لخيال الفنان. هناك اختلاف هائل بين هذه النظرة ونظرة محاكيي "الطبيعة الجميلة". من الوسائط المثالية للطبيعة الجميلة ذلك الوسيط الذى يبرز الرباط بين المثالى والفعلى. ويمكن أن يكون هذا الارتباط ملموساً بدرجة كبيرة؛ كان النقد يجب أن يلاحظ الوسائل التى يقوم من خلالها الفن بتحسين الطبيعة، التى كان يتم من خلالها تحويل "التاريخ" إلى فن. ومن هنا ينبع الاهتمام الدائم للقرن الثامن عشر بوسائل إنجاز محاكاة الواقع Vraisemblance، ومن هنا ينبع أيضاً "الاصطناع Artificiality الكبير لجل فن القرن الثامن عشر.

ينبغي أن تكون الوسيلة الملائمة لخلق الفن باعتباره إيهاماً - على حد فهم ليستج ومندلسون - وسيلة يوجد فيها على الأقل ارتباط محاكياتي ضرورى بينها وبين الشيء الذى تتم محاكاته، وسيلة لا تقحم نفسها بين الشيء والمشاهد أو القارئ. إن استحسان مثل هذه الوسيلة سبب القدر الأعظم من التمهيص الأوروبى فى أواخر القرن الثامن عشر للقدرات الخاصة لكل وسيلة، ولذا تم رفع مكانة الموسيقى لأن ارتباطها بموضوعها يصعب تحديده.

فى عام ١٧٧٩ شك جيمس بيتى فى أن الفنون كلها محاكية، لكنه يعترف أن شكوكه جديدة:

أخشى أن يكون النقاد قد أخطأوا قليلاً فى تحديداتهم... فى أن الموسيقى والتصوير والشعر كلها فنون محاكاة. أتمنى على الأقل أن أستطيع القول، دون تجريح لأحد، إنه بينما كان ذلك رأى كنت دائماً واعياً بقدر من اللبس غير المبرر فى الفكر، كلما حاولت أن أفسر ذلك بالتفصيل للآخرين (٢٠٨).

تتبع الصعوبات من إيمانه بأن "إثارة العاطفة" Pathos أو "التعبير" هما الميزتان الأساسيتان للموسيقى، وأن الموسيقى تعبر عن تجربة دالة. "لذلك فإن الموسيقى ممتعة، لا لأنها محاكية، بل لأن بعض الألحان melodies والتوافقات الموسيقية harmonies لديها القدرة على إثارة بعض العواطف والمشاعر والأحاسيس فى النفس". ثم يقول لنا فى تحول

فجائى وربما مزعج إن الموسيقى لا يمكنها قط أن تحقق نفس القدر من المتعة الذى تحققه محاكاة الطبيعة فى الشعر .

حتى لو كان بيتى يتمسك بنظرية المحاكاة، فإنه قد فصل الفنون وفقاً لطبائعها ووظائفها المختلفة. لا يمكن للتشابه القديم أو الهرمية القديمة أن تستمر إذا صار التعبير عن الحالات الباطنية أو الحالات النفسية المحضة أكثر أهمية من العالم الخارجى والأعمال التى يتم أدائها فيه. إن الفن بصفته محاكاة يعكس واقعاً مرئياً ملموساً، واقعاً فيه السبب والنتيجة منطقيان ومنظمان. أما الفن بصفته تعبيراً وخيالاً فينتمى للعوالم التى يكون واقعها غير مرئى: عالم العواطف، والأحاسيس والحدس والأفكار، تلك العوالم التى تتجاوز العقل إذا جاز لنا التعبير. من الأكثر أهمية بالنسبة للعمل الفنى أن يهزنا، ويثير الخيال أكثر من أن يكون انعكاساً للحقيقة.

إن الإيمان بأن الفنون الجميلة مترابطة ظل باقياً بعد انخفاض قيمة المحاكاة فى النظرية الجمالية الأوربية. وكان أعمق تعبير عنه فى القرن التاسع عشر يتمثل فى مفهوم فاجنر Wagner لـ "العمل الفنى العام" Gesamt-kunstwerk. ومن الغريب أن أفكاره تم استباقها من قبل فيلسوف من القرن الثامن عشر مثل الأب باتييه ذاته. ففى الفصل الذى كتبه بعنوان اتحاد الفنون الجميلة^(٢٠٩)، اقترح أنه على الرغم من أن المحدثين فصلوا الفنون التى وحد القدماء بينها (الشعر، الموسيقى، والرقص بصفته إيماءة)، فبإمكان المحدثين لمنفعتهم العظيمة أن يوحدوا تلك الفنون مرة أخرى فى المسرح. لابد أن تهيمن الموسيقى على خشبة المسرح، لكن ينبغى تدعيمها بالشعر والرقص. فعند اتحاد هذه الفنون يمكنها أن تمثل الفعل البشرى والعواطف البشرية أمام مشاهد يعدها المعمارىون والمصورون والنحاتون. وكان ذلك، فى عام ١٧٤٦، استباقاً ملحوظاً لمحاولات القرن التاسع عشر لتوحيد الفنون، وكان كذلك انعكاساً لإيمان عصر النهضة السابق بأن وحدة الفنون واحدة من أعظم الأسرار الضائعة للقدماء.

الفصل الثلاثون

الدراسات الكلاسيكية والنقد الأدبي

بقلم : جلين. و. موست

الدراسات الكلاسيكية والنقد الأدبي

على الرغم من أن الأدب الكلاسيكي يتجاوز مئات السنين، وعلى وجه التحديد في الفترة الزمنية التي عاصرها ريتشارد بنتلي (١٦٦٢ - ١٧٤٢) وفردريك أوجست فولف (١٧٥٩ - ١٨٢٤)، فإن الفضل في هذا الأثر الأدبي يرجع لعدد محدود من الأفراد المبدعين في مجال الحركة الإنسانية المرتبطة بإحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفردية والنقدية التي انصب اهتمامها على الهموم الدنيوية، وهذا ما تجلى بصورة واضحة في عصر النهضة الأوروبية (كما سنرى أن السبب في ذلك يرجع إلى الحيوية والنشاط الزائد الذي كان يسيطر عليهم)، بالإضافة إلى قلة الإنتاج الأدبي مقارنة بالإنتاج الفلسفي للقرن التاسع عشر. وعلى الرغم من ذلك لا تزال لهذه الأعمال القليلة قيمة أدبية تحتفظ بها حتى الآن. كما نجد أن علماء فقه اللغة في القرن التاسع عشر حاولوا التجديد والخروج من جلاباب الحركة الإنسانية من خلال إنتاج أكبر كم أدبي له نسق منظم كمرجع أساسي للدراسة وللدارسين في القرن القادم (ورغبة هؤلاء العلماء في تعليم الكثير).

أما الإنتاج الأدبي للقرن التاسع عشر من التراث الكلاسيكي وإسهاماته في تاريخ الأدب النقدي فينحصر في التطور المحدود لمجموعة المداخل النقدية في الأدب، وكذلك المفاهيم الخاصة بالأثر الكلاسيكي العريق، وهو الإسهام الذي أرسى أسس العلاقة القائمة بين الدارسين للأدب اليوناني واللاتيني وبين الندوات المنعقدة لمناقشة القضايا الأدبية والنقدية، وكذلك القضايا النظرية، إلا أن هذه العلاقات الخارجية كانت تتسم بالفرقة والعزلة والغموض. أما بالنسبة لنقاد الأدب في القرن التاسع عشر، فقد أعربوا عن قبولهم مشاركة القراء ليس فقط في تناول نصوص كلاسيكية، بل أيضا تعدت هذه المشاركة إلى ازدياد تحذلق المعلمين الأوائل الذين قاموا بدراستهم، مثل هجوم سويفت وبوب الساخر على بنتلي في معركة الكتب ومؤلفات دانكياد، إلا أن هذا المثال ليس مثالا شاملا، وتدرجيا وبالمحاولات الدءوبة خلال العقود الماضية

حدث تغير شامل في رؤية المذاهب النقدية. ومن ناحية أخرى، نجد أن معظم دارسي النصوص الكلاسيكية ظلوا في منأى عن الجدل الأدبي الخاص بالمبدعين من القدماء أو النصوص الكلاسيكية التي كانت تحظى باهتمام بالغ من الأدباء والمعاصرين والمهتمين بالأدب، مما أثر بالسلب على الإنتاج الأدبي الذي ظهر واضحا في العقود الماضية، حيث اكتفوا بالإشارة الضمنية للإنتاج الكلاسيكي الغزير على مر مئات السنين، أو التطرق إلى تناول قصور هذه الأعمال دون الخوض في أعماقها رغبة منهم في تسليط الأضواء على الفلسفة الكلاسيكية ذاتها.

في تصدير إحدى طبعات هوراس (١٧١١)، حث بنتلي على ضرورة اكتساب المعرفة بدافع الذكاء الفردي، كما أنه تأثر بأسلوب أحد الشعراء في كتابته للرسائل في اقتباس الشكل في نهاية القرن، متأثرا بالسؤال الاستفهامي الذي استهل به كانت مقالته: "ما المقصود بحركة التنوير؟" (١٧٨٤) باعتباره "شعار حركة التنوير". فالقول المبطل يتضمن معاني كثيرة ومختلفة^(١)، إلا أنه يمكننا النظر إليه باعتباره تعبيراً صارخاً عن النتاج الكلاسيكي لعصر التنوير الذي تحكمه التقاليد والأعراف القديمة. وهناك مقولة لأحد المؤرخين المحدثين:

ومن أحد المشاهد المميزة في القرن السابع عشر... في معظم بلدان العالم تعدد المجلدات التي لا تحصى ولا تعد للنصوص القديمة ذات الموضوعات الخاصة بالقرنين الماضيين، التي أعدها مجموعة من المتقنين في شتى مجالات المعرفة (بيفر، التراث الكلاسيكي).

بالإضافة إلى ما تضمنته هذه المجلدات من أنشطة خاصة بعلماء فقه اللغة في القرن الثامن عشر وغيرهم كثيرون من العلماء المعاصرين في المجال الفكري، تم تجميع هذه الأعمال بعناية والاستفادة منها من خلال التطبيق العملي. وفي سن التاسعة والعشرين، قام بنتلي بالتخطيط لإعداد مجموعة من الأعمال الأدبية تحت

(١) نجد في أعمال هوراس أنه ركز على تناول الحديث عن البلاغة الفكرية التي أرجأت قرار صديقه (بناءً على رأى القراء) حيال دراسة الفلسفة الأخلاقية. أما بنتلي فآلئى باللوم على التبجيل الأعمى للمخطوطات اليدوية، والسبب ببساطة يرجع إلى قدمها. أما كانت، فقد تصدى للانغماس الذاتي للفرد العاقل في الشهوات، بالإضافة إلى سعيه لتأجيل قرارات الآخرين فلنا منه بقدرته على حلها.

عنوان ما تبقى من شعر اليونانيين من الأعمال الفلسفية والملحمية والثرثاء والأعمال الدرامية والغنائية^(٢)، كما أن عملية جمع بعض المقتطفات الأدبية لمثل هؤلاء الشعراء، أمثال أيون الشاعر اليوناني (بجزيرة كيوس) وفضلا عنهم جميعا الشاعر كلبيميكوس (الذى نشرت بعض أعماله بالفعل)، لم تكن المحاولة الأولى من نوعها التى قام بها بعض الكتاب نظرا لقيمتها الأدبية كمصدر يمكن الاستشهاد به والسير على نهجه، إلا أن هذا العمل تطلب منهم مجهودا مضنيا يتمثل فى ضرورة البحث الشامل المنظم لاقتفاء أثرها وجمع كل الأعمال التى يمكنهم جمعها، المنشور منها أو غيره، وفقا لنظام معين حتى يسهل عليهم ترتيبها وتلاشى المفقود منها. وبالتالي فإن اكتشاف بنتلى لأوزان الشعر اعتمد على التحليل المتأنى لعدد كبير من الأبيات الشعرية التى نحن بصددھا، الأمر الذى جعله يسهم فى تقديم نموذج لأتباعه فى إنجلترا فى نهاية القرن الثامن عشر (أمثال ر. بورسون) وأتباعه أيضا فى ألمانيا ممن أرسوا دعائم دراسة الأوزان الشعرية (العروض) فى العصر الحديث أى مع بداية القرن التاسع عشر (أمثال ج. هيرمان وأ. بويخ).

وفى القرن الثامن عشر، ظهر نتاج أدبي غزير لم يسبق له مثيل باستثناء بعض الأعمال الفردية للأدباء، بالإضافة إلى العثور على مخازن بها مجموعة كبيرة من الأعمال غير النقدية لبعض الأدباء مثل متجر جريفوس (الذى احتوى على ١٢ مجلدا من المخطوطات عام ١٦٩٤ - ١٦٩٩، وكذلك متجر ج. جرونوفوس الذى احتوى على ٣ مجلدات من المخطوطات عام ١٦٩٧ - ١٧٠٢)، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من المطبوعات غير النقدية لبيرمان، الأمر الذى حفز الكثيرين على إعادة تقديم مثل هذه الأعمال الأدبية بصورة جديدة تتناسب مع العصر الحديث لاستحضار عظمة هذه الأعمال بروحها مرهفة الحس ولغتها الجميلة فى قالب جديد، لدرجة أن علماء فقه اللغة فى القرن الثامن عشر تخطوا عصرهم تأثرا بالقرن السابع عشر لكى يستشعروا مدى الصلة القائمة بين الأساليب النقدية الفنية، وازدراء التطلع إلى معرفة أصحاب الحركة الإنسانية فى القرن السادس عشر. وفى مجال تأليف المعاجم مثل المعاجم اللاتينية لـ "دوكانج" (١٦٧٨) والمعاجم اليونانية (١٦٨٨) التى

(٢) لم تكن هذه الأعمال قد نفذت بعد فى القرن التاسع عشر بالرغم من أنها كانت تمثل نتاج مجهود مجموعة من العلماء الذين قضوا سنوات عديدة لإنجاز العمل الذى كان بنتلى يعد لإنهائه.

ظلت مرجعا لجميع الباحثين باعتبارها أعمالاً عظيمة وجهذا رائعا ساعد على ظهور إنجازات ليس لها مثيل، تجسدت على مر قرن من الزمان وعلى وجه الخصوص في معجم لـ "فورسيليني" بعنوان *Totious Latinitatis* (١٧٧١)، وهو الذى حل محل الكثير من معاجم القرن السادس عشر، لكن لم يكن الاعتماد عليه سبيلاً للاستغناء عن المعجم اللاتينى الأم *Thesaurus Linguae Latinae* الذى استغرق الإعداد له ونشره أكثر من قرن من الزمان ومعجم ج.ج. شنيدر بعنوان *Kritisches Griechisches Worterbuch*, (1797) الذى يعد بمثابة المرجع الأم لكثير من المعاجم اليونانية الأخرى لكل من ليديل، سكوت، جونز. وهناك مجموعة أخرى من المعاجم لمونت فوكن بعنوان *L'Antiquite Expliquee et Representee en Figures* وهى عبارة عن ١٠ مجلدات من المخطوطات (لعام ١٧١٩) بالإضافة إلى ٥ ملحقات من المخطوطات (لعام ١٧٢٤) ومعجم ج. أ. فابريكوس صاحب المعاجم الآتية *Bibliotheca Latina* (٣ مجلدات، ١٦٩٧)، *Bibliotheca Graeca* (١٤ مجلداً، ١٧٠٥ - ١٧٢٨)، *Infimae Etatis* (٥ مجلدات، ١٧٣٤)، كما أنها تضم مجموعة شاملة من قائمة ثبت بيبليوجرافى وملخصات وتعريف بجميع الكتاب القدماء من هوميروس حتى نهاية العصور الوسطى، الأمر الذى شجع على ظهور العديد من المعارف العلمية المهمة سيرا على درب القدماء مثل الموسوعة العلمية لـ ب. هيدريك الخاصة بالميتولوجيا القديمة (١٧٢٤) وأخرى لـ ج. س. ج. إيرنسنى الخاصة بمصطلحات البلاغة اليونانية واللاتينية (١٧٩٥ - ١٧٩٧) التى لا تزال متاحة للاستخدام. وهناك عدد ضخم من الكتالوجات التى تضم المخطوطات اليدوية التى جمعها مونت فيوكن مثل الكتالوج الإغريقى *Paleeographia Graeca* الذى يحتوى على قائمة تضم ١١ ألف مخطوطة يونانية عام ١٧٠٨، وكذلك *Bibliotheca Coisliniana* عام ١٧١٥، و *Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova* عام ١٧٣٩، وهناك مجموعة أخرى من الكتالوجات التى جمعها أ. م. باندينى بعنوان *Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae* وهو الكتالوج الذى يضم ٨ مجلدات من المخطوطات الورقية (١٧٦٤ - ١٧٧٨)، بالإضافة إلى الأعمال الكتابية الخاصة بعلم الآثار للكونت دى

كليوس بعنوان *Recueil d'Antiquites* الذى يضم ٧ مجلدات (١٧٥٢-١٧٦٧)، وكتالوج آخر لـ ب.م. باكيوى بعنوان *Monumenta Peloponnesiaca* (١٧٦١)، وآخر لـ ج. ب. وإ. ك. فيسكونتى بعنوان *Il Museo Pio Clementino* الذى يضم ٧ مجلدات (١٧٨٣-١٨٠٧)، وكذلك هناك مجموعة للإهداءات المخطوطة باليد جمعها ل. أ. موراتورى بعنوان *Novus Thesaurus Veterum Inscriptionaru* تضم ٤ مجلدات (١٧٣٩-١٧٤٢) وس. مافى بعنوان *Museum Veronense* عام ١٧٤٩ و *Ars Critica Lapidari* عام ١٧٦٥، وكتالوجات أخرى تضم العملات النقدية جمعها إ. سبانيم بعنوان *De Praestantia et Vsu Veterum Numismatum* عام ١٦٦٤ وأخرى لـ ج. هـ. إيكل بعنوان *Doctrina Numorum Veterum* وهى تضم ٨ مجلدات عام (١٧٩٢-١٧٩٨). وعلى مر قرنين من الزمان قام البنيديكتيون، أتباع القديس مور بنشر معظم الأعمال الكتابية لأباء الكنائس اليونانية واللاتينية فى مئات المجلدات الضخمة التى لا يزال بعضها موجوداً حتى الآن^(٣). وفى نهاية القرن الثامن عشر، كانت هناك مكاتب كثيرة مدعمة حالياً وبإمكانها تدعيم الباحثين وتوفير أكبر قدر من المجلدات حتى يتسنى لهم دراسة الأدب الكلاسيكى المتمثل فى المخطوطات اليدوية والكتب وغيرها من الموضوعات الأخرى التى تتناول غرب أوروبا.

دفع ذلك الكم الهائل من المعلومات المتاحة العديد من الباحثين فى العقد الأخير من القرن الثامن عشر إلى محاولة الإجابة عن أسئلة كثيرة شغلت غيرهم من السابقين عليهم بقرن من الزمان. كما أن إرساء دعائم ما سمي بالنظم الأساسية التى تضم دراسة الوثائق والمستندات، ودراسة المبادئ والقوانين العامة، ودراسة النقوش، ودراسة النُميات (أى جمع العملات النقدية والورقية) فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر استجابة لانعدام الثقة التى ارتبطت بمذهب الشك لأتباع ديكارث فى بداية القرن السابع عشر، وتأثراً أيضاً بمذهب الشك لبيرو فى كل

(٣) تبدأ السلسلة بـ:

D'Achery's *Indiculus Aseticorum Opusculorum* (1648) and C.Chantelon's *Bibliotheca Patrum Ascetica* (5 vols., 1661)

واختتمت هذه السلسلة بالنشر عام ١٨٤٠ للمجلد الثانى لجريجورى نازيانوس.

ما يتعلق بالحقائق التاريخية السابقة التي أصبحت متوافرة لديهم لدراساتها، وبالطبع فإن هذا الأمر تطلب منهم ضرورة التأكد من صحة الوثائق والمستندات القديمة وما جاء بها من قرائن وأدلة يمكن للباحثين المحدثين الرجوع إليها دون أدنى مسئولية عليهم.

كما أن تأسيس هذه النظم الفرعية بطريقة علمية ظل له تأثير واضح المعالم في مجال دراسة الآثار بصفة عامة، فلم يعد كافياً التبحر في قراءة جميع المصادر المتاحة واستخلاص النتائج منها، وهو ما كان يطمح إليه كازويون؛ لأن النصوص أصبحت واحدة ولم تكن هناك وسيلة للتأكد من صحتها بين العديد من مصادر المعرفة عند دراستها بطريقة نقدية كأثر كلاسيكي. وفي نهاية القرن الثامن عشر، أصبح فقه اللغة من العلوم المتخصصة ضمن سلسلة النظم السابقة، وأصبحت النصوص الكلاسيكية بأثرها تمثل جزءاً من بقايا الأثر الأدبي للقدماء.

وقد قامت مجموعة من علماء فقه اللغة بعمل عظيم يعتبر من العلامات البارزة في القرن الثامن عشر، وهو العمل الذي يتمثل في دراسة أعمال هوميروس، وفيرجيل، وأفلاطون وليفي، بالإضافة إلى دراسة مؤلفي المعاجم والنحاة القدماء^(٤) حتى يتسنى للباحثين المحدثين استتعار الأسلوب المنظم واللغة الإغريقية القديمة المنمقة؛ لكي يتفادوا الشرك الذي أعده العديد من كتاب العصور الوسطى، إلى جانب تسليط الضوء على فترة الحضارة الإغريقية المجهولة، وخاصة في فترة التنوير التي استأثرت بجذب أنظار الشعراء لصياغة نموذج يقتدى به على الرغم من كم

(٤) وعلى الرغم من أن العلماء الهولنديين شرعوا بالعمل في هذا المجال في القرن الثامن عشر مثل:

(J. Gronovius's Harpocraton, 1682, and Stephanus of Byzantium, 1688)

فإن الفضل في ذلك يرجع إلى بنتلي من خلال كتاباته النقدية الأولى عن مؤلفي المعاجم أمثال هيسيكوس وبولوكس. الأمر الذي نتج عنه ظهور بعض الطباعات مثل:

Kuster's Suda (3 vols., 1705), Lederlin's and Hemsterhuys's Pollux (2 vols., 1706), Valckenaer's Ammonius (2 vol., 1739), J. Alberti's and Ruhnken's Hesychius (2 vols., 1746-66), Ruhnken's Timaeus (1754), Pierson's Moeris (1756), J.S. Bernard's Ecloga of Thomas Magister (1757), Porson's Photius (edited by Dobree. 1822), Dobree's Lexicon rhetoricum maximum (1834), J.A.Cramer's Anecdota Graeca (4 vols., 1834-7), and finally Gaisford's Suda (1848). Toup's studies on the Suda and Hesychius (4 vols., 1760; 1767; 1775).

المشاكل التي أصبحت لا حصر لها^(٥). وفي الوقت نفسه، نجد أنه بدأ تسليط الضوء لأول مرة وبصورة واضحة على المعارف غير الأدبية في الثقافة القديمة، مما انعكس أثره عالمياً من خلال ظهور مجموعة رائعة من المجلدات الورقية المخطوطة التي تناولت بعض المدن مثل مدينة هيركلينيم عام ١٧٣٨، ومدينة Antichita di Ercolano، ومدينة روما عام ١٧٨٢، بالإضافة إلى الآثار العظيمة الموجودة التي أصبحت الآن في طي النسيان، وجاء الدور لكشف الستار عنها (مثل مدينة بستم عام ١٧٤٦). مما شجع أصحاب المخامرات وهواة دراسة النقوش على القيام برحلات عديدة إلى الجانب الشرقي من البحر المتوسط وكتابة تقارير حول البقايا الأثرية والأعراف والتقاليد البدائية التي اكتشفوها هناك مثل أعمال ر. وود بعنوان بقايا بالمايرا عام ١٧٥٣، ومقال حول الأعمال الإبداعية لهوميروس: مع دراسة مقارنة بين وضع مدينة طروس في الماضي والحاضر عام ١٧٧٥، وكذلك عمل ب. أ. جايز: *Voyage litteraire de la Grece, ou letters sur les Grecs, anciens et modernes, avec une parallele de leurs moeurs* عام ١٧٧١، وعمل كومت دي تشويزيل-جوفير رحلة رائعة في اليونان عام ١٧٨٢، مما شجع العديد من الهواة الأثرياء في إيطاليا وإنجلترا على القيام برحلات حول العالم للتنزه والكشف عن الآثار والمنشورات مثل جمعية Accademia di Cortona 1726, Societa Colombaria 1735, Accademia di Antichita Profane

(٥) قام كثيرون بدراسة كاليماكيوس ومنهم:

T.Graevius Spanheim, and Bentley (1697), aaruhnken (1751, 1761), Reiske (1757-66), J.A. Ernesti (1761), Bandini (1764), Brunck (1772-6), and Valckenaer (1799); Nicander by Bentley (1722), and Bandini (1764); Apollonius Rhodius by Ruhnken (1751), Shaw (1777), and Brunck (1780)

أما ثيكريتوس، فقد قام بدراسته العديد من النقاد أمثال:

Reiske (1765-6), Warton (1770), Brunck (1772-6), Valckenaer (1773, 1779-81), and Jacobs (1796)

أما أراتوس، فقد درسه كل من: Bandini (1765) and Buhle (1793)

أما المقتطفات الإغريقية، فقد قام بتحريرها كل من:

Reiske (1754) and Brunck (1772-6); Jacobs (1794-1814; 1813-17).

1755, Academia degli Ercolanesi 1740 وجمعية ديليتانتى ١٧٣٣، وعمل ج. ستوربات ون. ريفيت التخطيط لآثار أثينا القديمة من ٤ مجلدات عام ١٧٦٢- ١٨١٦، وأعمال ر. تشاندلر آثار إيون (١٧٦٩ - ١٨٠٠)، النقوش الأثرية (١٧٧٤)، رحلات عبر آسيا الصغرى (١٧٧٥)، رحلات إلى اليونان (١٧٧٦). لكننا وجدنا في نهاية القرن الثامن عشر أن الباحث الشغوف بأعمال فيرجل، الذى يسعى لإيجاد إحدى النسخ الخاصة بها فى المكتبة، لا يجد سوى مجموعة صغيرة بالمقارنة إلى مقدار الأعمال الأخرى غير الأدبية منذ قرن مضى، وإذا وجد ما يبحث عنه اكتشف أنه كلما كانت النسخة حديثة زادت زخرفة النص الشعري بالعملات النقدية والنحت وبعض الوسائل الأخرى، أما بالنسبة للتطورات التى طرأت على النتاج الأدبي الكلاسيكى فى القرن الثامن عشر، فإنه يمكن حصر نتائجها فى نطاق ثلاثة مجالات:

١- النقد الأدبي.

٢- تاريخ الأدب.

٣- ظهور علم الآثار.

(١)

على مشارف القرن الثامن عشر، نجد أن معظم العلماء الذين قاموا بتحرير النصوص الكلاسيكية كان لديهم حافز على إعادة تقديم النصوص بالنسبة للنسخ المطبوعة من قبل، مما دفعهم لقراءتها جيدا ثم القيام بتعديل الفقرات التى لا تلقى قبولا لدى القراء، أو تبدو أنها دخيلة على النص، من خلال تنقيح النص إما بالحدس أو بالرجوع إلى المخطوطات الأصلية القديمة أو النسخ الأخرى الأكثر شيوعا أو التى فى متناول اليد^(١). وبالتالي، فإن معنى ذلك أنهم اعتمدوا على المخطوطات اليدوية للقرن الخامس عشر باعتبارها الأصل، وقاموا بطبع نسخ أخرى منها بطريقة واسعة إلا أن عبء الابتذال ظل حليف هذه المخطوطات. وفى حقيقة الأمر أكد بعض العلماء الأوائل على ضرورة الدراسة المتأنية للمخطوطات اليدوية. وعلى الرغم من ذلك فقد أسهموا

(١) الدراسة الكاملة لهذه الموضوع هي: Timpanaro, *La Genesi*

في ابتكار نموذج أولى للمفاهيم الأساسية الخاصة بالنقد الأدبي الحديث (النموذج الأصلي، بالإضافة إلى تصنيف المخطوطات اليدوية إلى مجموعات، وحذف الإهداء من مقدمة الكتاب). وتجلت هذه المشكلة بوضوح عند تناول ترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية بطريقة مختلفة بواسطة مترجم وثى، فهذا الاختلاف يرجع في المقام الأول إلى المتلقى للعهد الجديد ذاته، فإذا كان المتلقى رجل دين تقياً دفعه ذلك إلى ضرورة إمعان النظر في النص الذي بصده، أما غيره فلا يجرؤ أن يدخل تعديلاً في النص الكنسي. ففي إحدى طبعات العهد الجديد المماثلة لطبعة صديق بنتلى، جون ميل (١٧٠٧)، وجد المتلقى (القارئ) تنوعاً بينها وبين العديد من الطبقات الأخرى، وهو التنوع الذي تم حصره على مدار ثلاثين عاماً، حيث وصل تعداده إلى ثلاثين ألفاً بعد دراسة متأنية. وبالتالي، فإن هناك مفارقة تستوجب طرح العديد من الأسئلة مثل: ماذا يتعين على الفرد القيام به إزاء هذا التنوع الهائل الذي ليس له تأثير على النص؟ إلى أي مدى يمكن أن يثق الفرد بنص ما خضع لمثل هذا التنوع؟ فبالنسبة للربوبيين، فإنهم يرون أن تنوع النص يشكك في سلامة الكتاب المقدس، أما بنتلى فقد اقترح تجديد النص ما لم يوجد النص الأصلي أو على الأقل احتكاماً إلى أقدم النسخ، أو المخطوطات اليدوية أو التراجم. وعلى الرغم من أن بنتلى لم ينجز هذا المشروع^(٧) فقد كان رأيه موضع اعتبار في العقود التالية له بواسطة عدد من رجال الدين في أوروبا، وعلى وجه التحديد ج.أ. بينجل، وج.ج. ويستين، وج.س. سيملر. وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أدرك علماء فقه اللغة ضرورة تطبيق المذاهب التي أقرها رجال الدين بطريقة نظرية ومنها: رفض اللغة العامية، واتباع البنية النظامية للنص كل دقيقة اعتماداً على المخطوطات اليدوية، وتحديد الروابط الخاصة بالأنساب للمخطوطات، وعدم التخلي عن القيم المستقلة لأعضاء الأسرة الواحدة. وفي نهاية القرن، بدأ فولف القيام بكتابة مقالة نقدية عن هوميروس (١٧٩٥) وفيها يتسم بأسلوب منقح وهجوم على الاتكال والكهانة:

إن القيام بتنقيح أي أثر قديم يتطلب الاستعداد الكامل، إلى جانب توافر جميع الوسائل اللازمة لهذا الغرض حتى يخرج عمل المؤلف في أحسن صورة. فعلى سبيل

(٧) وفي هذا الصدد، نجد أن خطط بنتلى لم يسر نفاذاً أو اتباعها إلا بعد مرور قرن من الزمان بواسطة لكان وأخريين.

المثال، يقوم المحقق بالاطلاع على الشواهد جميعها دون استثناء، حتى المشكوك فيها، إلا عند توافر أسباب قوية مقنعة مقرونة بالدلائل وتتسم في الوقت نفسه بالدقة والمصداقية... وبالتأكيد، فإن هذه الطريقة تضع في حساباتها الموهبة الطبيعية والحدس. لذا، فإنه يتعين علينا ألا نتواكل على ذلك؛ نظراً لأن مصداقية أى نص كلاسيكى تعتمد بصورة كلية على صحة ونقاء مصادره. وفي هذا الصدد، يجب علينا أن نتحقق من خصال الفرد وطبيعة المصادر التى اعتمد عليها فى النص. وبالتالي، فإن الحكم يتم بمجرد قيام الشخصيات بالأدوار المنوطة بها بعد تصنيفها داخل الطبقات الاجتماعية وتحديد أسرها من خلال الشواهد المتعددة؛ أى من خلال تتبع أصواتهم وحركاتهم ومدى براعتهم دون تحيز... وبالفعل، فإنه يصعب - بل يستحيل - على من يعتمد على الحدس فى تقييمه للمخطوطات أن يصل إلى النص الأصلي (الفصل الأول).

ولم يستخدم قولف من تلك المبادئ الرائعة إلا القليل؛ لأن مبدأ الاعتماد على الصياغة الكلاسيكية. وهناك أحد الرموز الأدبية البارزة ممن أسهم بشكل كبير فى تشكيل الحركة الفكرية فى القرن التاسع عشر، وهو كارل لاكمان، مؤسس النقد الأدبى الحديث فى ظل شيوع أعمال الدجل والشعوذة التى ما زال يستخدمها بنتلى فى طبعاته وتفسيره لكثير من الكتاب الوثنيين، ومنها على سبيل المثال طبعته لهوراس التى لجأ فيها إلى تغيير ما يزيد على ٧٠٠ فقرة فى النص، حيث كان ما يقرب من نصفها يتعارض أو يختلف عن القراءات الأصلية للمخطوطات اليدوية. وفى بداية القرن الثامن عشر، بدأ بنتلى يتخذ موقفاً مضاداً من النصوص التاريخية، إلا أنه فى عام ١٧٩٥ بدأ التاريخ لكل ما يبدو منطقياً، الأمر الذى دفع قولف إلى تفنيد استنكار بنتلى ورفضه للتأريخ باسم المنطق على أنه نفسه منافٍ للمنطق.

(٢)

ويعد تاريخ الأدب من الأنماط الأكثر تميزاً فى المجال الأدبى للقرن التاسع عشر من منطلق الإيمان بأن فيها أعمالاً فنية. ويرتبط تاريخ الأدب بالفترة التى خرجت فيها تلك الأعمال إلى النور؛ لأن مؤشر الأحداث الأدبية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفترات الزمنية المتسلسلة التى تعكس الرؤية الواقعية للأدب القومى. وهذه النقطة

هى نتاج فكرة تأريخ مفهوم العقل التى سبق تناولها فى الفقرة السابقة علما بأن هذه المفاهيم شاعت بصورة كبيرة فى القرن الثامن عشر .

كما أن الانحصر فى قالب أدبي واحد متطور يرجع تاريخه إلى كتاب فن الشعر لأرسطو، وبروتس لشييرو، وجوزيف سكاليجر فى خطاب تهنئة إلى سالماسيوس عام ١٦٠٧، وهو خطاب موجز به عبارات قصيرة، وورد به الحديث عن الفصول الأربعة للشعر الإغريقى سداسى التفعيلة (د. هينيسيوس). وعلاوة على ذلك، فإن النصوص التى يعتمد عليها تاريخ الأدب كانت شبيهة بالنصوص الخاصة بفابريشيوس التى اتخذها مؤرخو الأدب كمثال. وفى النهاية، نجد أن دراسة المصنفات الأدبية المزيفة، التى انتشرت فى عصر النهضة، ركزت على كل ما يمكن إدراكه وكل ما هو مكتوب. كما أن بنتلى قدم فى عمل له بعنوان مقال عن رسائل فلارس (١٦٩٩) تصويرًا للخصائص العامة للحضارة الإغريقية التى تميزت بشغف البحث عن المخطوطات اليدوية القيمة مما أشاع الدجل والخداع، وكذلك البحث عن المدارس البلاغية التى يتعلم بها الطلاب كيفية كتابة النصوص التى انتشرت فى الماضى فى ظل تهيئة ظروف مماثلة لظروف الماضى. كما أنه أكد على حقيقة اكتشافه لقدر كبير من الزيف بهذه الرسائل فيما يتعلق بالتسلسل التاريخى، دون الاعتبار الأسلوبية التى تشير إلى فائدة التطبيق على المشكلات المتضمنة فى النصوص الفردية الخاصة بتاريخ المؤسسات التعليمية والثقافية اليونانية التى كانت تمثل الأرض الخصبة والبيئة الصالحة لنمو الحقائق المختلفة، مثل تاريخ تأسيس مدن صقلية، والعملات الورقية والنقدية، والأحداث التاريخية وفقا لترتيبها الزمنى فى الأعمال المأساوية والكوميديية بأثينا، وتطور اللهجة الإغريقية.

لكن بنتلى لم يقدم بنفسه هذا النمط إلا لحاجة فى نفسه قضاها، حيث رأى أنه من الأفضل تطبيقها بالتفصيل على المشكلات الفردية مما أثار الشك حول قدرته على تفهم مثل هذا الأمر أو اهتمامه بالقضايا العامة للتاريخ الفنى والثقافى الذى أصبح يمثل الشغل الشاغل للأجيال المتعاقبة. وارتبطت هذه القضايا باسم ج. ج. فينكلمان الذى قدم نموذجاً رائعاً فى عمل له بعنوان تاريخ فن الآثار القديمة (١٧٦٤)، حيث يصور فيه الأعمال الفردية فى الفن وفقاً للتسلسل الزمنى للأحداث الواردة فى السرد بطريقة منطقية توحى بالتناغم والسمتية.

لكنه لم يتعرض للفن الإغريقى والرومانى من المنظور التاريخى أو الجغرافى فى ثانيا تطور الفن فى دول شرق البحر المتوسط القديمة، إلا أنه تناول سرد نشأة الفن الإغريقى وانحداره الذى يتسم فى مجمله ببساطة الفن المعمارى وسهولته بجانب الإشادة بفخامة وروعة الفترات الكلاسيكية والإغريقية. وكذلك الإحساس بالتعاطف حيال سماع القصة المؤثرة الخاصة بالانحدار الحتمى لها فى النهاية، بالإضافة إلى الإشادة بها تاريخيا، نظرا لوجود كم هائل من لحظات التحول المهمة فى تاريخ الإغريق السياسى. كما أنه أوضح أهمية تحليل الأعمال الفنية فى الثراء اللغوى والثقافى (وهو ما تجلى بوضوح من خلال تحليل الأعمال الفنية القليلة الأولى).

ويتضح لنا أن مفهوم فينكلمان الجديد افترض مسبقا فكرة الفترة التاريخية باعتبارها فترة وسط بين الأعمال الخالدة فى علم النفس والثقافة من ناحية، وبين الأعمال الفردية المؤقتة فى الفن من ناحية أخرى بلغة منمقة وأسلوب شيق يجمع بين الأنماط المتزامنة مع بعضها البعض والأنماط الأخرى المرتبطة بربط الأحداث زمنيا. كما أن هذا المفهوم افترض مسبقا معرفته بالكم الهائل من بقايا الآثار القديمة التى تم اكتشافها حديثا. وهناك خطاب لفينكلمان كتبه إلى ألمانيا عبر فيه عن مدى سعادته بما رآه فى مدينة هيركلينيام (جنوب وسط إيطاليا) وادعى فيه أنه أول ألمانى يشاهد الطراز المعمارى الإغريقى لمعابد بستم (مدينة قديمة بجنوب إيطاليا). لذا فإن تأريخه للفن الإغريقى يعد بمثابة القدوة أو النموذج الذى يقتدى به، وطالب هيردر بضرورة استخدام الأساليب الفنية لفينكلمان مرة ثانية فى مجال الشعر والفلسفة الإغريقية. كما أن فريدرك شليجل سار على نهج فينكلمان واعتبره مثله الأعلى فيما يتعلق بدراساته الخاصة بالشعر الإغريقى فى التسعينيات من القرن السادس عشر، وفى نهاية هذا القرن، بدأ تخصيص محاضرات فى الجامعات لتأريخ الأدب مقارنة بعلم فقه اللغة بواسطة فولف - على سبيل المثال - أمام طلابه فى هلا (مدينة بوسط ألمانيا) عام ١٧٨٧، بالإضافة إلى تناول المفاهيم الأساسية الخاصة بالأعمال الأدبية الكلاسيكية العريقة بطريقة جديدة مثل كتاب فولف بعنوان مقدمة نقدية عن هوميروس. وتتناول هذه المحاضرات أيضا تاريخ الأدب الإغريقى منذ البداية حتى

العصر الهلينى فيما يتعلق بعملية الإنتاج والتلقى لقصائد هوميروس والنصوص الثقافية والسياسية.

(٣)

ومن الجدير بالذكر أن الطلاب الذين تعلموا على يد ثولف فى نهاية القرن الثامن عشر درسوا لأول مرة علم الآثار بطريقة فريدة من نوعها تضم نظاماً فرعية أخرى يمكن استيعابها بسهولة إذا درست بعناية. لذا، فإن الاهتمام بعلوم الآثار القديمة - وغيرها من علوم المعرفة الأخرى المرتبطة بالفترة الكلاسيكية، والتي تميزت بها جامعات ألمانيا فى القرن التاسع عشر - أصبح فى تزايد لدرجة أن الاهتمام بها أصبح يحتل الأولوية عن باقى المجالات، بطريقة تفوق ما كان يتخيله ثولف أو معاصريه، مما حفز على إدخال بعض التطورات التى بدأت فى القرن الثامن عشر. وفى هذا الصدد أيضاً، نجد ظهور بعض الإرهاصات الأولية المتجلية فى بعض العلماء الأوائل، منهم على سبيل المثال جوزيف سكاليجروف روبرتيللو، الذين أكدوا على أن المشكلات الفردية لآبد من تجليها فى النص القديم بوضوح، إلا أن المطالبة بضرورة توظيف العلم فى تحديد العلاقات المنطقية المتداخلة فيه كانت فكرة ألمانية ظهرت فيما بعد فى القرن الثامن عشر، وعلى وجه التحديد هى تنتسب لكانت فى كتاب له بعنوان نقد العقل النظرى (١٧٨١)، وردت فى فصل يحمل عنوان الطراز المعماري للعقل النظرى (الفصل الثالث)، وهى الفكرة التى حفزت على دراسة الآثار كعلم.

ولقد أطلق ثولف على هذا العلم الجديد لأول مرة اسم "علم الآثار" وتناوله أمام طلابه فى المحاضرات التى ألقاها عام ١٧٨٥ تحت عنوان "فقه اللغة الموسوعى" ثم تناوله فيما بعد ج.م. جيسنر بجامعة جيتتان (بوسط ألمانيا) فى محاضرات بعنوان: *Primae Lineae Isagoges in Eruditionem Vniversalem* التى نشرت عام ١٧٧٤ ثم توالى نشره لها بطريقة منتظمة عام ١٨٠٧ تحت عنوان مفهوم الآثار القديمة: المفهوم والمجال والهدف. وهنا يلقى الضوء على الهدف الذى ينشده:

وهو توحيد المعارف المتنوعة بطريقة منظمة، وهى المعارف التى كانت تدرس فى جامعات ألمانيا قرابة مائة عام، إلا أن عملية تطويرها استمرت فى المضى قدما إلى الإمام ولكن بصورة جزئية. لذا، فإن كل ما يتعلق بالآثار يجب أن يرقى إلى مرتبة العلوم الفلسفية والتاريخية.

ومن هذا المنطلق، ظهرت طريقة تعليمية جديدة تتمثل فى عقد الندوات الفلسفية التى أسسها جيسنر بجامعة جيتتان، ثم أدخل عليها بعض التطورات بواسطة س.ج. هين بنفس الجامعة، ثم بواسطة فولف بجامعة هالا انطلاقا منها إلى المعاهد التعليمية والجامعات الأخرى مثل جامعة برلين بواسطة فيلهلم فون هامبولت (الذى اقتنع بأن إتاحة الفرصة للطلبة بالمشاركة فى البحث العلمى يضيف عليهم صفة البشر). وفى الندوة يشارك الطلبة بفاعلية وبإيجابية حيث يقوم كل منهم بمناقشة الآخر حول نتائج العمل وطرح الاقتراحات المناسبة. كما أن تبادل الخبرات الفكرية بين الأفراد ذوى الاهتمامات والقدرات المختلفة يمكن أن تظهر آثاره المثمرة فى مختلف فروع العلم الأخرى وبالتحديد فى علم الآثار القديمة، الأمر الذى تطلب من القائمين بالعملية التعليمية التخلّى عن مناصبهم كأستاذة جامعة والمشاركة فى صفوف المدرسين كمعلمين للطلاب والتلاميذ فى جميع أنحاء ألمانيا الشمالية، وفى تلك المدارس استطاع هؤلاء القادة إمتاع التلاميذ بحكايات تتعلق بمدى المعاناة التى تعرضوا لها فى سبيل التعلم بالجامعة حتى تمكنهم بطريق غير مباشر من بث فضائل البحث والمعرفة فيهم، وتشتتهم على حب العلم وترسيخ الإيمان بوحدة العالم الكلاسيكى.

وفى ظل هذه التطورات، بدأ استقلال علم فقه اللغة فى مجاله:

أولا، من خلال التمييز بينه وبين المجالات الأخرى المرتبطة به سابقا مثل علم اللاهوت^(٨)، ودراسة اللغات الشرقية^(٩).

(٨) كان بنتلى من المقربين إلى الملك وإلى ريجوس، أستاذ اللاهوت، وغيره من علماء فقه اللغة المشهورين فى منتصف القرن الثامن عشر ممن لهم باع فى شئون الكنيسة بإنجلترا، وفرنسا، وإيطاليا إلا أن فولف أصر على وصف نفسه، خلال إقامته بجيتتينج عام ١٧٧٧ بأنه "عالم فقه لغة مجتهد"، أما ر. بورسون، فقد فقد درجة الأستاذية فى جامعة كمبريدج عام ١٧٩٢؛ لأنه رفض الإصغاء للأوامر، إلا أنه انتخب أستاذًا للغة الإغريقية التى كان لها تأثير على الأدب الكلاسيكى الألمانى مع بداية القرن التاسع عشر ثم جاء أفلاطون ليشغل مكانه هوميروس فى العهد الجديد.

(٩) ناقش بنتلى جميع القضايا التى تتعلق بعلم المعانى والأصوات السريانية فى كتابه "Epistola ad Millium, ed. Dyce, pp. 351" إلا أن المتبع آنذاك فى هولندا وألمانيا هو أن أستاذة اللغة الإغريقية =

ثانياً، من خلال تفردھا في مجالات بعينھا، إما في فقه اللغة اللاتينية أو الإغريقية^(١٠). والسنوات الأخيرة في القرن الثامن عشر شهدت تطوراً ملحوظاً في تاريخ القدماء بمفهومه الجديد، هذا التطور لم يتطرق إلى الخروج بتعميمات دينية أو الاستناد إلى تناول ملاحظات أو تعليقات من قبل مؤرخي النصوص القديمة، بل تمثل هذا التطور في بث روح البحث المستقل حول العالم القديم مع توخي الحذر إزاء تناول تلك النصوص، إلى جانب الإشارة إلى المراجع والمصادر المنقول عنها أو المأخوذ منها. كما أن كتاب جيبون تاريخ سقوط ونهوض الإمبراطورية الرومانية (١٧٧٦ - ١٧٨٨) كان يمثل الدعامة الرئيسية والمثال الحى على ما يمكن القيام به إزاء الاحتفال بالأعراف القديمة، والتركيز على التفاصيل التى يطرحها مؤرخو الفلسفة، خاصة الثقافية والتعليمية منها أكثر من التفاصيل الأخرى التى تتعلق بالسياسة أو الحرب. وبالتالي، فإن جميع هذه العوامل زادت من التبحر فى مجال المعرفة بالكلاسيكيات فى القرن الثامن عشر، إلى جانب بث روح الحماسة والبحث عن مهنة دون الاكتفاء بالانضمام للكنيسة أو الاستمتاع بالمساندة الأرستقراطية والعيش فى كنفھا، مثال ذلك هوفينكلمان الذى ولد عام ١٧١٧، كان والده يعمل إسكافياً ولم يتحول عن هذه المهنة، وهين الذى ولد عام ١٧٢٩، كان والده يعمل ناسجاً لكنه لم يستقر بها، أما ج.ج. رزق، المحرر البارخ لخطباء أثينا، دفعه الفقر المدقع إلى دراسة الطب إلى أن أصبح أستاذاً للغة العربية بجامعة ليبسيك (فى مدينة بوسط شرق ألمانيا)، وهذا من سوء حظه، فهو من مواليد عام ١٧١٦.

كانوا يقومون بتدريس اللغة العبرية والعربية بواسطة ت. هيمستيريوس فى النصف الأول من القرن الثامن عشر، وحينئذ قام قولف باستخدام جميع الأساليب الفنية فى العهد القديم وتطبيقها على المشكلات الخاصة بهوميروس فى "مقالة نقدية عن هوميروس" نظراً لأنه لم يرغب فى دراسة النصوص العبرية بل ركز على التخصص فى اللغة العربية والقضايا المتعلقة باللغة العربية التى أجادھا.. "انظر مقاله النقدى..".^(١٠) واشتهر بنتلى ببراعته فى فروع الأدب الكلاسيكى إلى جانب مقتنياته لأعمال المؤلفين الإغريق والنصوص اللاتينية الجيدة، حيث أصبحت اللغة السائدة حتى نهاية القرن، وكذلك أصبحت موضع اهتمام لعلماء فقه اللغة، مثلاً تجلّى ذلك فى بحث قولف على شيشرو مقارنة بالدراسات الإغريقية.

كما أن معيار الاختلاف بين المعارف الكلاسيكية منذ بداية القرن الثامن عشر حتى نهايته ظهر في المفارقة بين رائعة بنتلى مقال عن رسائل فلارس (١٦٩٩)، ورائعة فولف مقدمة نقدية عن هوميروس (١٧٩٥). ومن الجدير بالذكر أن هذين العاملين تجمعهما اهتمامات مشتركة، حيث أشار بنتلى إلى أن رسائل فلارس لم يكتبها بنفسه، أما فولف فقد رأى أن القصائد الملحمية المنسوبة لهوميروس لم يكتبها بنفسه وما هي إلا مجموعة من القصائد المماثلة للقصائد التي ظهرت في القرن الثامن عشر في ظل حركة التنوير المناهضة للتمسك بالتقاليد. كما أن جيسنر أثبت أن العمل الأدبي المنسوب لأوشن بعنوان *Philopatris* (١٧١٥) ليس بعمله ولا ينتسب إليه، بالإضافة إلى أن قيام فالكينر بكشف القناع عن جرائم التنوير التي ارتكبتها أرسطوبوليس (١٨٠٦). كما أن ج. هارديون أدان معظم الأعمال المنقولة عن القدماء، لأنه رأى أنها مليئة بالمغالطات التي سادت في القرن الرابع عشر في كتاب له بعنوان السرد الزمني للأحداث المرتبطة بدراسة النُصُبات القديمة. كما حاول أيضا ج. ف. كريست إثبات أن حكايات فيدريس قام بتزييفها الخير الاجتماعي نيكولا بيروتي في القرن الخامس عشر وغيرها من الأعمال مثل: (*De Phaedro*, 1745; *Uberior Expositio de Phaedro*, 1747; *Phaedri Fabularum Aesopiarum libri II*, 1748).

وأكد فولف فيما بعد أن خطب شيشرو، التي ثبت مؤخرا أنها الخطب الأصلية، مزيفة ومنها^(١١) : (*Ciceronis quae feruntur Iv Orationes*, 1801; *Ciceronis Dratio quae fertur pro Marcello*, 1802). فالحملان يمثلان مزيجاً من الأحكام الجمالية التقليدية والحوارات التاريخية في سياق سردي.

(١١) أما بالنسبة للأعمال الشعرية الفردية، نجد أن مناهضة التقاليد والتصدي للأعراف القديمة ظهر بصورة متزايدة من قبل العلماء أمثال بنتلى في عمل له بعنوان: "M. Manilii Astronomicon, 1739" وفالكينار في "Euripidis Phoenissae".

ويتضح لنا أنه لا يمكن تضليلنا بالإيحاء أن هناك تسلسلاً خطياً للأحداث بينما لا يوجد في الواقع ذلك مهما كانت درجة التشابه، أو ادعاء فولف بأنه خليفة بنتلي الحقيقي. فبالنسبة لبنتلي، فهو لم يحاول أن يتطرق إلى ما تناوله فولف بنجاح. أما فيما يتعلق بمفهومهم عن مناهج وأهداف علم فقه اللغة، فإن العاملين الأدبيين ينتميان إلى حقبة زمنية مختلفة. لذا، فإن ثمة مفارقة في تاريخ الأدب الكلاسيكي في أن مقال بنتلي كان بمثابة أول عمل أدبي مهم في هذا المجال مكتوب باللغة العامية، بينما نجد أن المقالة النقدية لفولف آخر الأعمال المكتوبة باللغة اللاتينية التي لاقت نجاحاً كبيراً في جميع أنحاء أوروبا.

كما أن الاختلاف الرئيسي بين العاملين يتمثل في تناول كل منهما للأحداث التاريخية والقيم الجمالية، فنجد أن بنتلي وضع نصب عينيه هدفاً رئيسياً يتمثل في الكشف لنا عن المغالاة في تقييم الأدب تعقياً على ما ورد على لسان أحد الأدباء الإنجليز فيما يتعلق بسيادة القدماء في هذا المجال في أحد فصول كتاب بعنوان الصراع بين القدماء والمحدثين لدجلاس باتي، حيث رأى أن المغالاة التاريخية ترجع إلى أهواء المدارس البلاغية بالإضافة إلى افتقار هذه الأعمال إلى الغاية المنشودة والحكمة العملية المنسوبة إليها، ويتضح لنا أن هدفه هدام وليس بناء، لأن ذلك واضح في خطاباته المكتوبة تحت اسم ثيمستوكليس ومنها: "يطيب لي أن أنزع القناع عن المتحذلقين الذين ظهروا كثيراً في صورة الأبطال" (لندن، ١٦٩٧). وبمجرد أن رفع الستار عن المغالاة التي ترخر بها الرسائل، لم يعد به حاجة إلى الاستمتاع بها. كما أشار فيلا موفيتز (الأدب الكلاسيكي) إلى أن بنتلي لم يذكر الكثير عن نوايا المؤلف الحقيقي في السياق التاريخي. كما أن هدف فولف تناول الجانب التاريخي في نصوص هوميروس مستعينا بإصدار أحكام وآراء حول الخصائص الجمالية في القصائد الملحمية لهوميروس مشيراً إلى الاختلافات الكامنة في التصوير الفني والأسلوب اللغوي، مع التأكيد على جوانب القوة والضعف في الشكل العام بالتفصيل (كما ورد في الفصل الثلاثين والحادى والثلاثين) إلا أنه اعتمد على هذه الأحكام مستعينا بها في تشكيل صورة شاملة للتقلبات التاريخية داخل النص منذ البدايات الأولى حتى العصر الهليني. فإذا كانت المناظرة التاريخية توظف لخدمة الطابع الجمالي عند بنتلي، فإن الوضع يختلف عند فولف الذي كان شغله الشاغل هو كل ما

يتعلق بالنوايا لمختلف الشخصيات والسياقات التاريخية التي أسهمت في خلق النص الخاص بهوميروس. ولهذا السبب فقد حرص كل من بنتلي وفولف على إدراك الاختلافات الكامنة في القصائد الملحمية لهوميروس وفيرجل التي نسبها بنتلي إلى القيم الجمالية مشيدا بملحمة الإتيادة نظرا لوحدها العضوية التي تتميز بها (محاضرات بويل)، واصفا قصائد هوميروس بأنها "عبارة عن مجموعة من الأغاني العاطفية التي أطرب نفسه بها بين الفينة والأخرى وفي المهرجانات والمحافل" (ملاحظات حول آخر مقال عن الفكر الحر، الطبعة الثامنة، كمبريدج، ١٧٤٣) إلا أن فولف يختلف معهم في الرأي لأنه ينظر إلى هذه القصائد باعتبارها مصدرا تاريخيا لعمليتي التأليف والنقل، مما جعله يحذر قراءه من عدم الحكم على تلك القصائد بالمعايير نفسها (مقالة نقدية، الفصلان الحادي عشر والثاني عشر).

وبإيجاز، نجد أن الأدب الكلاسيكي للقرن الثامن عشر يتضمن في طياته علاقة تناقض للنقد الأدبي، فمن ناحية، نجد أن هناك صلة وثيقة بينه وبين الأدب الكلاسيكي، وخاصة الأدب اللاتيني، بما فيهم الشعراء والمؤرخين، وهي صلة كانت ذات معالم بارزة لدى جميع قراء القرن الثامن عشر. وبالتالي، فإنه ليس من الغريب أن نجد عدة إشارات وتلميحات صريحة للنصوص القديمة في تلك الآونة، إلا أننا إذا تتبعنا تأثير الأدب الكلاسيكي على النقد الأدبي فسنجد أنه تأثير فعال بالتأكيد، تجلى من خلال مقال حول نشأة الهجاء وتطوره لدرايدن وترجمة هوميروس "لبوب"، إلا أنها في الواقع تمثل استثناءات^(١٢)، ومن ناحية أخرى، نجد أن معظم القضايا المتعلقة

(١٢) يتضح من الفقرات الواردة في 'المغال' المتعلق بتاريخ الهجاء الكلاسيكي أن درايدن اعتمد على الأدب الكلاسيكي.. يبدو كأنه صياغة أخرى لمقال:

Andre Dacier's "Preface sur les Satires d'Horace, Ou l'on explique l'origine & les progress de la Satire chez Romains; & tous les changemens qui lui sont arrivez" (Les Oeuvres d'Horace traduites en françois, VI (Paris, 1691)).

وليس هناك مبالغة في هذا التقييم؛ لأنه يلقي الضوء على الدعائم التي أرساها درايدن لحماية الترجمة من هجوم المتحذلقين. كما أن المقال تضمن التطرق إلى عقد مقارنة بين هوراس، وبيرسيوس، وجوفينال مع وضع تصور لرأيه عن الهجاء الذي يعكس قضية عامة تتناول دور الشاعر في المجتمع، وفي مقدمة بوب للإلياذة هجوم على نقص الحس الأدبي لجميع من حقق على هوميروس، إلا أنه من المؤكد صعوبة حصر الجمليات الشعرية للمؤلف.

بالنظرية الأدبية التي تملكت زمام حركة التنوير لم يكن لها تأثير على فقه اللغة الكلاسيكية حتى نهاية القرن بالرغم من إعادة نشر عمل لونغينيوس عدة مرات خلال تلك الآونة^(١٣). كما لم يكن هناك تأثير يذكر للعلماء فيما يتعلق بمفهوم ورفعة وسمو العمل الأدبي الذي أثاره غير المحترفين، الأمر الذي جعل تقييم "الصراع بين القدماء والمحدثين" خارج فرنسا، ينحصر في طرح القضية الخاصة بالتحقق من صحة رسائل فلارس قبل أن تدخل في إطار الأدب الكلاسيكي. وقد أثارت تأملات لسينج في لاوكوون (١٧٦٦) مخيلة كل من هيردر وجوته نظرا لما فيها من تلميحات حول الفروق بين الفنون اللفظية والمرئية، إلا أنها لم تجذب انتباه الكلاسيكيين (باستثناء هين)، وكذلك لم ينظر إلى هوميروس كشاعر بدائي حمل ثمار فقه اللغة الأولى^(١٤) في القرن الثامن عشر إلا بعد مجيء قولف. وفي نهاية الربع الأخير من القرن، بدأ المحللون الفنيون إبداء الرأي حول القصائد الكلاسيكية مع كتابة بعض التعليقات الخاصة بها بالتفصيل (وهي التعليقات التي ركزت على الصعوبات النحوية الفردية، والتاريخية والصعوبات المرتبطة بالسياق) إلى جانب أحكام تتعلق بالذوق حول الخصائص الجمالية والوحدة والتناغم والتنسيق الداخلي مع الإشادة بالإبداع والأصالة^(١٥)، إلا أن علماء فقه اللغة لم يكن لهم نصيب كبير من تلقى هذه الأعمال والتطورات التي تضمنها النقد الأدبي لغير المحترفين. وبالتالي، لم يكن لهم نشاط في المشاركة في المناظرات على نطاق واسع. كما أن التطور الجذري يكمن في الحقيقة القائمة على أن الأدب الكلاسيكي في نهاية القرن الثامن عشر أصبح له خصائص تميزه، تنحصر في الشكل المنظم والمنهج الدقيق في دراسة الأدب وفقا للمنظومة

(١٣) قام بتحرير النص كل من:

J. Tollius (1694), Hudson (1710), Pearce (1724), S.F.N. Morus (1769), Toup (1778), and Bodoni (1793).

(١٤) أنثى هين على عمل وود 'Essay on the Original Genius and Writings of Homer' في أحد المقالات الخاصة بكتاب مترجم إلى الألمانية، وبالرغم من ذلك فإن آراء وود عن هوميروس لم تؤثر في صورته عند هين.

(١٥) تعتمد التعليقات الخاصة بهوراس على التطور الملحوظ في طبعة كريستيان ديفيد جاني (٢ مجلد، ليزيخ، ١٧٧٨-١٧٨٢)، فهي من الأمثلة الأولى عن الدراسات اللاتينية الواردة في طبعة هين المعادة لفيرجل (٤ مجلدات، ليزيخ، ١٧٦٧-١٧٧٥).

التاريخية، مع الجمع بين تحليل النص والمضمون الخيالى الثقافى له. وفى الأيام القادمة، ستحمل الأجيال مهمة الإعداد لنموذج خاص، أولاً بعلم فقه اللغة فى القرون الوسطى، ثم نموذج آخر فى العصر الحديث.

الفصل الحادى والثلاثون

دراسات الكتاب المقدس والنقد الادبى

بقلم : ماركوس ولش

دراسات الكتاب المقدس والنقد الأدبي

لم ينل أى من الكتب حقيقة ذلك القدر الوفير من الدراسة، أو كان محوراً لبعض الكتابات مثلما كان الحال بالنسبة للكتاب المقدس فى نهاية القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر. إن الروابط بين دراسة الكتاب المقدس والنقد الأدبي فى تلك الفترة متعددة ومعقدة فى الوقت ذاته، وأعظمها على الإطلاق من بين مناظرات كثيرة حول موضوعات محورية أدبية نظرية تخللت عدة مناطق من دراسة الكتاب المقدس تنطلق من نظرية النقد العلمانية. وبشكل قريب من نظرية النقد العلمانية فى عصر إعادة الملكية فى إنجلترا، كانت الحالة، من منظور بعض وجهات النظر، فى طورها البدائي. لم تكن هناك نظرية منظومة وكاملة للشعر منذ نهايات القرن السادس عشر، ولم يكن هناك أيضاً تحليل نقدي واسع أو حتى نسخة محققة من أى عمل كلاسيكى إنجليزى، ولم تتشكل فكرة تاريخ أدبي علمانى إلا خلال القرن الثامن عشر.

ونتعرض خلال هذا المقال، بشكل رئيسى، لا على سبيل الحصر مع الإشارة إلى أعمال بعض الكتاب الإنجليز، إلى موضوعين رئيسيين: أولهما نمو التذوق وتحليل الكتاب المقدس كعمل أدبي من حيث أسلوبه الشعري والقيم الجمالية والبلاغية به، وثانيهما، الذى يمثل - على الأقل - أهمية بالنسبة لتاريخ النقد الأدبي، مناظرات علماء الكتاب المقدس حول القضايا النصية والتفسيرية التى أثارها الكتاب المقدس، وفى الحقيقة ليس أحد الموضوعين بمعزل عن الآخر.

كان التعليق والتحقيق، لما يكنه كلاهما من أهمية فى ذاته، ولارتباط كليهما بعدد من القضايا الأخيرة فى الدراسة الأدبية، موضع الجدل والنقاش بين الكاثوليكين والبروتستانتين الرومان، وبخاصة الإنجليكانيين، فيما يتعلق بوضع الكتاب المقدس. ادعى الكاثوليك الأوربيون والبريطانيون أن الأثر، الذى نقل عن طريق الكنيسة، بعيداً عن نصوص الكتاب المقدس المكتوبة، لابد أن يكون هو قانون الإيمان. وإذا لم يكن الكتاب المقدس بقانون للإيمان، فلا بد أن يكون النص كاملاً تاماً. وفى الحقيقة، وكما أكد الكاثوليكى المنفى ويليام رشورث فى كتابه *Dialogues*، على سبيل المثال، وكما أظهرت الدراسة الموسعة التى قام بها بير

ريتشارد سيمون من خلال *Critical Histories* حول العهد القديم والجديد، فقد أصبح هناك خللٌ في عملية نقلهما من قِبل الإنسان وليس المبعوث الإلهي. نتيجة لذلك، نجد جون سيرجينت ضمن آخرين يجادل قائلاً: "إن حقيقة رمزية الكتاب المقدس ... فقدت تماماً خلال مجهولية الرسالة. لا تتعدى التراجم التي نقرأ الكتاب المقدس من خلالها كونها مجرد إعادة صياغة نصية وتفسير للكلمات الفعلية الأصلية. توصل سيمون من خلال مقالته النقدية الواسعة حول الأمثلة الرئيسية إلى أن ترجمة الكتاب المقدس تعد من المستحيلات. وبشكل أكثر راديكالية كما ادعى سيرجينت ورشورث وآخرون أن الكتاب المقدس، حتى إذا ما قرئ بلغاته الأصلية، فإنه يتكون فقط من "حروف ميتة"، هي التي لا تعد في ذاتها أكثر من إعادة صياغة غير كاملة لكلمات المسيح الفعلية التي كانت مستخدمة إبان أيامه. إن المعنى وراء الكتاب المقدس كأي من النصوص الأخرى ليس واضحاً، يعتمد على كلمات ملتبسة المعنى تعود بمعنى مختلف من قارئ إلى آخر. يستطرد سيمون قائلاً إن الكتاب المقدس خاصة يعتبر مبهما بسبب موضوعه غير المؤلف، وأيضاً بسبب استخدامه "مصطلحات وتعبيرات ليس لنا بها أدنى معرفة ... والتي لم يستطع اليهود أنفسهم أن يفهموه بشكل أفضل منّا" (*Old Testament, III*). ويجادل سيرجينت قائلاً: إن القارئ الذي يتخيل أنه ربما يكون بإمكانه أن يتكشف المعنى المحدد الذي يقصده المؤلف، لابد وأن يمتلك طاقة مستحيلة من المهارات والمعارف فيما يتعلق بـ: اللغة، والتحليل النصي، والتاريخ الإنساني والطبيعي، والمنطق، وعلم ما وراء الطبيعة، واللاهوت. وبناء عليه، يرى الكاثوليكية الرومان أن الكلمة الإلهية الحقيقية لا يمكن التفكير في مجرد وجودها في الكلمات المجردة للكتاب المقدس، ولكن يمكن أن نجدها في الكلمات التي أظهر الأثر الخالص للكنيسة معناها (*Goethe, Catholic, Representer, Bossuet, Exposition*). في الحقيقة "إن الكنيسة هي المكان الوحيد الذي يجب أن نجد فيه الكتاب المقدس" (*Simon, Old Testament, III*). إن النص يخلو في ذاته من المنزلة المقدسة. كان في الحقيقة هناك مبدأ عام للكاثوليكية هو أن نص الكتاب المقدس وكذلك أي من التفسيرات المتشعبة الحرفية له شيء ثانوي ليس فقط بالنسبة لطريقة الكنيسة التقليدية في التلقين الشفهي ولكن أيضاً بالنسبة للتعليقات الإيضاحية التي كتبها البابوات القدماء واللاهوتيون المحدثون حول الكتاب المقدس.

والكى يستطيع الإنجليكانيون الدفاع عن الكتاب المقدس كقانون للإيمان، كان عليهم أن يؤكدوا على كمال النص وإمكانية وجود معيار للتفسير. كان بعض من براهينهم التي

عمدوا إلى سياقتها مألوفاً في الخطاب البروتستانتي منذ حركة الإصلاح الديني. كان بعضها جديداً، ونشأ خصيصاً استجابة للمسؤوليات الخاصة التي وضعها أعداؤهم الرومان. وذهب بعض الإنجليكانيين إلى تأكيد أن نص الكتاب المقدس رعاه الله بحمايته. وعلى الرغم من كونه محاكياً لميل إلى الاعتقاد في مثل هذه العناية الإلهية، فقد أكد جون تيلوتسون بمزيد من الحذر من خلال كتابه *The Rule of Faith* (١٦٦٦) أن النص تمت عملية نقله وتبليغه "دون أى تشويه في المحتوى أو أى تبديل" (*Works*). ومن ثم فإن الكتاب الإنجليكانيين المحدثين، ومن بينهم ريتشارد بنكلي وجوناثان سويفت (في ردود لهم على كتاب أنتوني كولنز خطاب في التفكير الحر) وروبرت لوث، تبنا منهجاً مقبولا يمكنه الدفاع عن الكتاب المقدس مع الزيادة المستمر في تعرض النقد النصي للطبيعة الاشتقاقية والمتفككة للنص المتبقى من الكتاب المقدس. بمعنى آخر، إن الكتاب المقدس، مثل أى النصوص الأخرى، معرض لتشويه النص، لكنه يظل الوسيلة الأكثر اعتماداً وقبولاً، والقادرة على تبليغ رسالته الجوهرية. وضد الاتهامات بأن الكتاب المقدس ملتبس المعنى، ولا يحتوى على أى معنى متأصل، وخاضع للقراءات المختلفة لكل الناس إن لم تكن تحكمها سلطة تفسيرية من قبل الكنيسة، أتى الإنجليكانيون ليؤكدوا أن نص الكتاب المقدس يحمل معنى محدداً وثابتاً ومقصوداً. أكد جون ويلسون، من خلال بيان كامل يعد نموذجاً مثالياً إلى حد كبير للطرائق الصحيحة لعلم التأويل، والذي أتى تحت عنوان المفسر الأصل للكتاب المقدس بكل تأكيد، على أن نصوص الكتاب المقدس تحمل في طبيعتها معنى سليماً بشكل أصيل وجوهري، والذي أضفى ذلك المعنى عليها هو المؤلف إبان كتابتها ... إن معنى الكتاب المقدس محدد وثابت ... ليس إلا ما كان عليه دائماً وما سوف يكون عليه إلى نهاية العالم". وبطريقة مماثلة اتبعها لوثر ومن قبله أوجستين، فأخذ الإنجليكانيون في ترديد وضوح وإمكانية فهم الكتاب المقدس. وفي كتابه دين البروتستانتيين كتب تشيلنجورث قائلاً إن "كل ما يجب علينا أن نؤمن به" قد "أوحى بشكل واضح". وأتى كل من تيلوسون وويلسون وكثيرين آخرين بألوان من الجدل البشرى ترمى إلى أن الكتب إذا ما عجزنا عن فهم ما تتضمنه من أفكار فإنها بذلك تكون "كتبت بدون أدنى هدف". إننا بمقدورنا أن نكتب ونتحدث باستخدام كلمات معقولة وواضحة، فقط مثل تلك الحالة هي التي تتمتع بمعنى محدد، الإنجيل على الأقل في بعض فقراته الأساسية المهمة كتبت بنفس الطريقة (Tillotson, *Works, Wilson, Interpreter*). ومن ثم، فإن الكتاب المقدس هو معيار الحقيقة وليس الأثر أو التعليق. وكما أكد تشيلنجورث فإن كتابات الرسل "هي القاعدة الوحيدة التي يمكننا

الحكم عليهم من خلالها، وليست التذليلات أو التفسيرات المفروضة، التي يسعى البابا من خلالها إلى الاحتفاظ بسلطته (Religion).

إن الدفاع عن هذه الأوضاع دفع بالكثير من الكتاب إلى الاتجاه إلى طريقة تأويلية جزئية أو واسعة المدى، وإلى حد أبعد أو أقرب من ذلك إلى الاتجاه إلى طريقة عقلانية وتاريخية في التفسير. ومن خلال كتابه *Tractatus Theologico-Politicus* أكد سبينوزا الطريقة المثلى لتفسير الكتاب المقدس، التي تفضل "الوثائق الإلهية" على "التعليقات البشرية"، والتي لا بد وأن تركز على المعنى أكثر من صحة نصوص الكتاب المقدس، التي تفترض أن المعنى هو ذلك الذي يقصده المؤلف. ويذهب سبينوزا مؤكداً أن أيًا من العبارات الموجودة بالكتاب المقدس لها تاريخ يتكون من الطبيعية والخصائص الخاصة بلغة الإنجيل ومؤلفيه، وتحليل داخلي لكل كتاب ومحتواه الموضوعي، متضمنًا مقارنة بين مكان ومكان: إضافة إلى "البيئة" وأقصد هنا "المناسبة، والفترة، والجمهور الذي صدرت له تلك النسخة من الكتاب، ولا نغفل أيضًا الحياة الخاصة وتوجهات ودراسة المؤلف، إضافة إلى استقبال هذا الكتاب (Treatise). ربما يكون الكاتبان الإنجليزيان جون ويسلون وجون لوك مثاليين يساعدان في توضيح بعض مواقف الفكر الإنجليزي من تفسير الكتاب المقدس. بالنسبة لجون ويسلون "إن قاعدة التفسير هي تلك التي تزودنا بالدليل الموضوعي الذي من خلاله نستطيع أن ندرك المعنى الصحيح للكتاب المقدس". وعلى الرغم من إصرار ويسلون على حاجتنا إلى العون الإلهي "فوق كل ما لدينا من طاقات طبيعية"، فإن طرائق التفسير التي سجلها هي مجرد محاولات لإعمال الفهم. قسمها إلى "طرائق منعزلة" و"طرائق آنية" متوقفة على ما إذا كانت خارجية أم داخلية بالنسبة للكتاب المقدس ذاته. "الطرائق المنعزلة" تتضمن معرفة باللغة المحددة والأصيلة للإنجيل، والتمييز بين التعبير الحرفي والمجازي، والمعرفة بالسياق الأصل أو "البيئة" متضمنة القوانين والعادات والأمثلة والشعائر الموجودة بفلسفة الكتاب المقدس. "الطرائق الآنية" تتضمن الإشارة إلى السياق المحلي أو اللفظي الواسع النطاق لأي من الجمل، المتحدث و"هدفه وخطته"، وسوابق وعواقب التعبيرات والمقارنة بين الأماكن المتماثلة (المفسر). وبشكل واضح، فليس هناك أي نوع من عدم الاتفاق الجوهرى بين ويسلون وسيرجينت فيما يتعلق بالشروط الجوهرية للتأويل العقلاني المستقل.

وفي مقالته التمهيدية لكتابه شرح وتعليقات على رسائل القديس بولوس الإنجيلية (١٧٠٦)، قدم جون لوك مجموعة من المبادئ القوية. خلقت رسائل القديس بولوس الإنجيلية

بعض المشكلات بسبب كونها خطابات، يدركها فقط ذلك المتلقى المقصود بها، ولا يمكن بأى من الأشكال أن نكون نحن هذا المتلقى، وقد كتبت بلغة عبرية يونانية غريبة فى موضوع جديد فى حد ذاته، هو الذى أدى إلى استخدام مصطلحات ذات معان مختلفة فى سياقات أخرى. وباستخدام مصطلح سبينوزا، تعد تلك المشكلات "بيئية" ولا بد من حلها من خلال مقارنة دقيقة جدا بين الأماكن التى تبدو قابلة للمقارنة بشكل أصيل بالإشارة إلى النظام الفلسفى الخاص بالقدس بولوس، كما تبدو من خلال الرسائل الإنجيلية وليس من منظور تلك الفلسفة التى سادت العصور التالية لها، ومن خلال تفسير كل جملة من تلك الرسائل ليس كمجرد آية مقتبسة ولكن من خلال سياقها اللفظى الكامل؛ لأن الكلمات تتلقى "معنى محدداً من مرافقاتها ومجاوراتها". يستمر لوك فى الإصرار على أن ليس هناك أى من التفسيرات أو التعليقات، تلك الخاصة بالبابا أو حتى تلك الخاصة به، التى بإمكانها أن تستبدل "المعنى الفعلى" للنص ذاته. تماما مثل سبينوزا، وصف لوك المعلقين برجال يفضلون حدسهم وآراءهم وسلطانهم على المعنى الفعلى لكلمة الرب المقدسة.

كانت تلك الحركات تجاه التأويل العقلانى والتاريخى والعلمانى المتزايد تعتمد على إمكانية التوظيف الملائم للمعرفة فى السياق. وكانت مدعومة بالدراسة الجديدة للكتاب المقدس، التى كانت عموما مألوفة فى إنجلترا عنها فى فرنسا. ومن بين الإنجازات البارزة التى أعقبتها كانت تلك التعليقات الإنجيلية الخاصة بـ متى بول ومتى هنرى وكتاب براين ولتسون *Biblia Sacra Polyglotta*، والإصدارات المحققة للمعلقين الإنجلييين التى أصدرها بول وجون بيرسون، وأيضاً قواميس إدوارد لى التى تدور حول العهد القديم العبرى والعهد الجديد الإغريقى.

انتشرت المبادئ العامة للإجراء التفسيرى كما فهمها المدافعون الإنجليكانيون بشكل واسع النطاق فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر. وفى كتابه تحسين العقل (١٧٤١) جاءت العبارة الرائعة الواضحة لإسحاق وات المستقل فى الفصل الثامن، "حول البحث فى رأى أى كاتب أو متحدث والمعنى المقصود له، وخاصة المعنى وراء الكتابات المقدسة" قد ترسّم تأويلا مميزا للكتاب المقدس، وهو مقبول فقط لكونه ملائما لقراءة كل النصوص. إن مهمة التفسير هى تحديد ماذا كان يبنى المؤلف توصيله للقارئ، ماذا كان يحمل "فى داخل رأسه". ولكى ينجح القارئ فى هذا فلا بد أن يكون "على دراية جيدة باللغة... التى عبر بها المؤلف عما فى رأسه". يجب عليه ألا يضع فى اعتباره اللفظ المجرد للكلمات داخل السياق فقط بشكل

لحظي ومقارنة الأماكن المختلفة، ولكن أيضا "التعبير المراد وراء تلك الكلمات والعبارات... في نفس الشعب أو بالقرب من نفس العصر الذي عاش خلاله هذا المؤلف". لا بد من أن نكتشف "هدف الكاتب وخطته"، حيث "إننا نفترض أن الكاتب الحكيم المتعقل يوجه تعبيراته بشكل عام إلى هدفه المنشود". تحتاج النصوص التاريخية إلى معرفة بالسياق الثقافي التي تم إنتاجها خلاله، في بعض الأحيان يعوز ذلك الغموض الموجود بالكتاب المقدس إلى المعرفة بـ "العادات اليهودية" و"سلوكيات العصور الرومانية والإغريقية القديمة". ففي قراءة الإنجيل بشكل خاص، وكبدأ في قراءة أى من النصوص، يجب علينا ألا نخضع المعنى إلى الإجحافات أو الآراء الخاصة بنا، ولكن يجب علينا أن نعمل الإحسان المسيحي تجاه المؤلف مبدين نوعا من التبجيل الملائم تجاه النص المقدس أو الشبيه بالمقدس:

تذكر أنك تعامل كل مؤلف أو كاتب أو متحدث كما تحب أن يعاملك الآخرون الذين يبحثون في معنى ما كتبته أو تتحدث به، وحاول دوما الاحتفاظ في قرارة نفسك بإحساس ضخم بوجود الرب الذي ... سوف يعاقب هؤلاء ... الذين يحرفون المعنى الذي يقصده الكتاب المقدسين أو حتى عامة المؤلفين بشكل مقصود (تحسين).

إن المعنى المقصود للمؤلف والمعنى المتأصل والسياق اللغوي والثقافي والحالة القدسية التي تتمتع بها النصوص: جميعها تمثل العناصر الجوهرية لطريقة تأويلية متقاة ومشاركة ومقررة بشكل سرى.

هناك بعض العلاقات التي يجب أن ننشئها بين دراسة الكتاب المقدس وعلم التأويل في الفترة بين نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر وبدايات التحرير الإنجليزي وتذييل النصوص العلمانية الأدبية. زدنا أسلوب إعادة الصياغة والتذييل الذي تضمنتها التعليقات على الكتاب المقدس بنموذج ربما اتبعه باتريك هام في تحريره لـ الفردوس المفقود (١٦٩٦) بشكل واضح. وبشكل متزايد فاعتبره كل من لحق به من المحررين لميلتون كـ "مؤلف إلهي"، كما اعتبروا الفردوس المفقود كـ "قصيدة إلهية". كما اعتقد توماس نيوتن بشكل لا خلاف فيه أن ملحمة ميلتون تعد بمثابة "أفضل الأعمال الحديثة" كما كانت نصوص الكتاب المقدس هي "الأفضل على مدار كل العصور" (ed. Newton, II, *Paradise Lost*). عالج الكثيرون من معلقى القرن الثامن عشر، وخاصة زاكاري بيرس، قصيدة الفردوس المفقود كنص مقدس، حيث كان حتما أن يقيم معناها الحقيقي والتاريخي والأصيل

والثابت مجموعة من العلماء الحذرين. وعندما جاء ريتشارد بنتلي، في تحريره الشهير عام ١٧٣٢، ليعالج القصيدة بشكل منحرف كنصٍ مُحَرَّفٍ مُجَسَّدًا لمجموعة متنوعة من الأخطاء والبذاءات الأدبية، التي لا بد من أن تُصَحَّح من خلال طرائق حدسية وتعدل لتلائم أذواق وآراء العصور التالية، فجاء معارضوه الكثيرون ليصفوا إصداره، وبخاصة تنقيحاتها المقترحة المتعددة، كمحاولة "اقتحام مدنس" (*Milton Restor'd*). كانت بلغة مماثلة لتلك التي ويخ بها سبينوزا "هؤلاء الأشخاص المدنسين الذين تجرأوا على تحريف الإنجيل" (*Treatise*). ومع التقدم في ذلك القرن جاء شكسبير أيضا ككاتب لنصوص علمانية. وادعى ألكسندر بوب، كمحرر لنصوص شكسبير، أنه تقادى الهرطقة التجديدية المنشقة أو "أى نوع من الانغماس لحسى أو لحدسى الشخصى" (*Works of Shakespeare, ed. Pope, I*). وفى أحد خطاباتاته فى عام ١٧٥١، اشتكى توماس إدوارد من "الأيدى غير المقدسة" التى استخدمها ويرتون مؤخرا لتدنيس شكسبير فى تحريره للشاعر الملحمى.^(١)

إن مثل تلك المواقف تتعلق بالمناقشات الجدلية حول نصوص الإنجيل وتفسيراته التى سبق أن عرضتها بشكل موجز. وفى سبيل الدفاع عن الإنجيل كقاعدة للإيمان أكد المدافعون الإنجليكانيون أنه ليس فقط الإنجيل ولكن أيضا كل الكتابات تجسد بشكل أساسى معنى محددا يمكن إدراكه ومقصودا من قبل المؤلف. وكان أحد آثارها أنها جعلت إيجاد مجموعة من النصوص، غير الإنجيل، ذات منزلة صحيحة وشبه مقدسة شيئا ممكنا. وهناك أثر آخر يرتبط بذلك وهو عرض التعليقات المفعمة بالشك ليس فقط بالنسبة للعلماء الإنجليز ولكن بالنسبة للهجانين الإنجليز أيضا، تلك التعليقات التى تبدو غير طموحة إلى الإيضاح أكثر منها قاهرة للنص. إن المحاكاة التهمكية على التعليق الختامى بكتاب سويفت حكاية حمام *A Tale of a Tub*، وعمل بوب دانكياد، وأيضا رواية ستيرن *Tristram Shandy* بالطبع جميعها يمثل أثرا قديما للفلسفة الإنسانية فى الهجمات ضد التعليقات الإبداعية المفرطة والمتحلقين الكلاسيكيين، إنهم يدينون شيئا ما إلى المناظرة الأخيرة بين الكئالة الرومانيين والإنجليكانيين حول المنزلة النسبية للنص والتعليق.

(١) اقتبسها مارتين باتستين: "الأساس المنطقي للتنزيل الأدبي: مثال روايات فيلاندج"، فى كتاب *Studies in*

ويبدو واضحاً أن معظم الافتراضات والممارسات التأويلية والتحريرية والمتقفة في القرن الثامن عشر استمدت من دراسات الكتاب المقدس ومبحث إرغام الخصم (فى العلم الإلهى المسيحى وفى غالب الأحيان تم التعبير عنها بشكل رئيسى). وتأثرت بشكل متساو كل من القضايا المتعلقة بعلم الجمال وفن الشعر بالمواقف المتغيرة تجاه الإنجيل. ولأسباب سياسية وثقافية وأيضاً دينية نجد أن المضمون العميق للإنجيل فى داخل النقد الإنجليزى الذى سهل كتابة هربرت لـ المعبد، وميلتون لـ الفردوس المفقود، وبانيان لـ تقدم الحاج أخذ فى الاضمحلال فى نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر. وإذا ما كان من الممكن أن يكون التعميم بشكل مترابط منطقى لمثل تلك التيارات العريضة، فيبدو أنه من الضرورى أن نتحدث عن العملية التى جعلت من الإنجيل نصاً علمانياً: إنه "خسوف للسرد القصصى الإنجلي" ، مستعيرين بذلك عبارة هانز فرى الشهيرة، التى فيها لم يعد المسيحيون "يعرفون أنفسهم بشكل سهل وطبيعى متضمناً بذلك الحكى الكامل الذى عن طريقه تحولت بإخلاص فى العالم" (*Eclipse*). وعلى الرغم من تمكن الكثير من كتّاب القرن السابع عشر من استخدام علم الإرهاصات بشكل مألوف، والذى من خلاله يمكنهم دراسة الحوادث فى العهد القديم بوصفها إشارات لحوادث فى العهد الجديد كانت أو شمت، وفيهم أحداث عصرهم كتجسد مستقبلى لتاريخ الكتاب المقدس. وبحلول الثمانينيات من القرن السابع عشر تمكن جون دريدن بشكل طبيعى، وبرنين قوى ومتعدد، أن يصور أزمة إعلان الاستبعاد الذى يتعلق بثورة أسالوم. إن كتيبات علم الإرهاصات مثل *Moses Unvail'd* الذى أصدره ويليام جيلد عام ١٦٢٠، أو *Tropologia* الذى أصدره بنيامين كيتش عام ١٦٨١ كانت بالفعل أعمالاً مشهورة. أخذ علم الإرهاصات كطريقة طبيعية فى التفكير فى النبول والتلاشى مع نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر فى إنجلترا. وربما كان إصرار إسحاق وات على أنه لم يعد بإمكان جمع مسيحى "أن يتغنى بكلمات داود والعمل على تطبيقها فى تأملاتنا لأشياء فى العهد الجديد" بمثابة العبارة الأكثر إثارة والدليل على ذلك التغير، ويجب أن تتحول كل "التعبيرات النموذجية والغامضة بشكل واضح إلى اللغة الإنجيلية" (*'Psalmody'*). استمر التفسير القائم على علم الإرهاصات خلال القرن الثامن عشر، كما يمكن لنا أن نتوقع، فى الخطب الوعظية والتعليقات على الكتاب المقدس والنقد. أصر مثل هؤلاء الإنجيليين أمثال مارتين مادان وجون نيوتن على أن العهد الجديد يمثل تحققاً لنبوءات العهد القديم التى كان المسيح "هو المحور والموضوع الرئيسى لكل كتاب" فيها

(Newton, Works, II). ففي الحقيقة ظل الإنجيليون ينظرون إلى حياتنا على أنها تجسيد مستقبلي لتاريخ الكتاب المقدس، كما أكد فيليب دودريدج على سبيل المثال في كتابه مفسر الأسرة أو *Family Expositor* "حفظ الطفل المقدس" (متى، الإصحاح الثاني، الآيات من ١٣ إلى ١٥) "يمكن اعتباره تجسيدا لرعاية الرب لكنيسة في أحلك أوقات الخطر التي ربما تمر بها". ومع نهاية ذلك القرن، شعر ويليام جونز بضرورة تقديم محاضراته الإرهاسية حول اللغة المجازية في الكتاب المقدس (١٧٨٧) في محاولة "لإحياء" نشاط مُهمَل وأخذ في التلاشي. وخلال القرن الثامن عشر، نجد أن علم الإرهاسات اضمحل في الأدب العلماني. إنه من السهل علينا أن نلاحظ التصوير البلاغي المؤثر في رواية روينسون كروزو (١٧١٩)، حيث نجد أن البطل هو الابن المبذر أو جونا (يونس) الذي أنقذ من الحوت. وجاءت الروايات التالية لتتضمن صورا لعلم الإرهاسات ولكن بطرق أقل تشابها مع علمانية جديدة. أصبح النوع المقتبس من سياقات الكتاب المقدس نموذجا للسلوك، أو عنصرا تنبؤيا في هيئة روائية، أو نموذجا للشخصية (بالمفهوم الحديث). وها هو بول كورشن يزودنا بتوثيق كامل وتحليل لتلك العملية.^(٢) بقيت بعض الأشكال الأقل تعديلا وتغييرا من الإرهاسات بشكل خاص في الترنيمة وفي بعض ألوان الشعر الديني، في تصوير ويسليان لبريطانيا على أنها إسرائيل على سبيل المثال، أوفى استخدام كريستوفر سمارت لداود في أغنية إلى داود، كنموذج ليس فقط للمسيح بل أيضا للشاعر الحديث ذي التبجيل الديني.

إن اضمحلال علم الإرهاسات في الأدب العلماني يمثل تحولا ثقافيا عميقا. كان على بدايات القرن الثامن عشر أن تبدأ بشكل حتمي إعادة النظر في العلاقة الجمالية بالكتاب المقدس. فادعى عدد من الكتاب أن الكتاب المقدس يعد بمثابة نموذج أدبي. كما حاول البعض التوفيق بين نصوص الكتاب المقدس والمعايير الكلاسيكية المتعلقة بالأسلوب واللياقة. وقبل نهاية القرن وجد جون إدواردز، في كل من العهد القديم والعهد الجديد، أن "العبارات والتعبيرات وطرائق الحديث التي استخدمها الكتاب الملهمون، جميعها تتماثل مع ما وجدناه في أعمال أفضل المؤلفين الإغريقين" (II, *Discourse*). وبعد مرور ثلاثين عاما، انطلق أنطوني بلاك ول في كتابه الدفاع عن الكلاسيكيات المقدسة (١٧٢٥) في البرهنة، إلى حد ما، على أن كتاب العهد الجديد، بعيدا عن ارتكاب أي نوع من الأخطاء النحوية أو عدم

الفصاحة، استخدموا لغة تتماثل بشكل محقق مع تلك التي استخدمها الإغريق الأصليون القدماء". فكانت صحيحة، وفصيحة، وفوق كل شيء بسيطة وواضحة. كان وراء هذا الإصرار متضمنات سياسية-دينية وأدبية - نقدية، ففي مثل ذلك التوقيت كان بلاك ول على دراية بالحاجة إلى الدفاع عن الكتابات المقدسة ضد تعصب ريتشارد سيمون الافترائي عندما يتحدث بشكل مناهض لوضوح وحدة ذهن النساخ المقدسين.

كانت أحد أشهر تلك المناقشات الجدلية الأدبية حول الإنجيل تدور حول أن الإنجيل سام بشكل مميز، وهي سلطة كلاسيكية، ففي كتابه في السموم *Peri Hupsous* كتب لونجينوس محلاً ومطرباً على سمو الأسلوب، وقص بشكل خاص الوصف الموسوي (نسبة إلى النبي موسى) "قال الرب: فليكن هناك نور، وقد كان" (كتاب التكوين: الإصحاح الأول، الآية الثالثة) كمثال على ذلك السموم. ووجد أديسون أيضاً في العهد القديم "العديد من الفقرات التي تسمو وتلو على أي من تلك الموجودة لدى هومر" (*Spectator* 160, 14 June 1712). وعثر إدوارد يونج في الفصول الأخيرة من كتاب أيوب (خلال القرن الثامن عشر موضعاً مفضلاً للسموم) مثل هذا النوع من "قوة وشدة الأسلوب، كما لو كانت أضفت فوق حصافة الماضي العظيمة قوانين جديدة للسموم والرفعة، شريطة أن يكونوا عارفين بهذه الكتابات" (*Guardian* 86, 19 June 1713). بالطبع تمتع النساخ المقدسون بامتيازات السموم والرفعة في موضوعاتهم وأسلوبهم. أكد أديسون، في محاولة للمطالبة بعودة الشعر إلى الموضوعات المقدسة، أن "مفهومنا حول الكيان الأعظم ليس فقط أعظم وأنبأ مما يمكن أن يدخل في قلب الوثنية بشكل مطلق، لكنه ملء بكل شيء يمكن أن يرتقى بالخيال، ويتيح فرصة لأسمى الأفكار والموضوعات" (*Spectator* 453, 9 August 1712). إن أكثر الكتابات حول الخواص الأدبية بالإنجيل أهمية إن لم تكن في الوقت ذاته أكثر الكتابات النقدية تأثيراً يمكن أن نجدها في أعمال جون دينيس وبشكل خاص كتابه تطور وإصلاح الشعر الحديث (١٧٠١) وكتابته أساسيات النقد في الشعر (١٧٠٤). إن ما أراد دينيس أن يقدمه ليس أكثر من مجرد أسلوب شعري مبني على السموم والرفعة وخاصة ذلك السموم الموجود بالكتاب المقدس. كان تأكيد دينيس الأساسي هو أن الشعر فن "بإمكانه أن يصل إلى هدفه من خلال إثارة المشاعر" (*Critical Works*, I). إن الشعر القصير (الكوميدي والتهكمي والرثائي والرعوي) بإمكانه استثارة المشاعر العادية والمبتذلة. بينما يستطيع الشعر الطويل (الملحمي والمأسوي والغنائي) استثارة "المشاعر الحماسية" ذلك الإحساس الذي يتحرك بأفكار تأمل

الأشياء التي لا تنتمي إلى الحياة العامة" (*Critical Works, I*). إنها تلك الأفكار الدينية، وبخاصة السامية منها، التي تحرك الرجال بشكل بارز تجاه المشاعر الحماسية. كان الشعراء القدماء سامين فقط بسبب أنهم اختاروا موضوعات دينية، وبخاصة أنهم كتبوا عن الدين المتسلط، ومن ثم كانوا مخلصين في قرارة أنفسهم كما كلن بإمكانهم تحريك الجمهور. وكان الإنجيل لنفس الأسباب ساميا بالنسبة لجمهور القراء المسيحيين. ففي الحقيقة، إن أشكال التصوير السامي للرب الغاضب في هذه الفقرات كالموجودة بكتاب المزامير (الإصحاح ١٨: الآيات ٦-١٥) وهابوكوك (*Habbakuk* (الإصحاح ٣: ٣-١٠) تلك التي تفوق فقرات مشابهة في الكلاسيكيات الرومانية والإغريقية في أفضل أشعارهم وفي أفضل ما كتبوا في اللاهوت (*Classical Works, I*).

قدم دينيس حججا وبراهين مقنعة لاختيار موضوعات ذات طابع ديني في الشعر وبشكل خاص لتحول الشعر الحديث إلى موضوعات مسيحية. وجاءت ملحمة ميلتون الفردوس المفقود لتمثل المثال النموذجي الذي قدمه دينيس لاحتتمالات شعر مسيحي جديد. ولم يكن - في الواقع - دينيس أول من عاود استكشاف ملحمة ميلتون الشعرية بعد أن تجاهلها لسنوات عصر عودة الملكية، فجاء إصدار توتسون عام ١٦٨٨، وجاءت سلسلة الإصدارات ذات التذييل الموضوع من قبل العلماء، التي بدأها باتريك هيوم. وفي كتابه المتفرج طور أديسون تحليلا أوسع للقصيدة، في أنواع كلاسيكية جديدة وبشكل جوهري وفقا لمعايير وقواعد كلاسيكية جديدة. كان دينيس هو أول من زودنا بدفاع مقنع عن ميلتون كشاعر سام وديني وكتابي، والذي يمكن أن يكون نموذجا محوريا للنثر ذي المحتوى الديني في القرن الثامن عشر.

تتمثل أبرز التطورات في تكييف النقد المتعلق بنصوص الكتاب المقدس والأسلوب الشعري العلماني في إقامة معهد أكاديمي. وقد كان روبرت لوث أستاذًا للشعر في جامعة أكسفورد في الفترة ما بين ١٧٤١ إلى ١٧٥٠، ومن مكانته تلك استطاع أن يلقي سلسلة من المحاضرات حول الشعر العبري المقدس. ونشر كتاب *De Sacra Poesi rlebraeorum* في عام ١٧٨٧. وجاء لوث في عام ١٧٧٨ ليقدم ترجمة إنجليزية لكتاب أشعيا، وقد نفذها وفقا لمبادئ نقدية كان أجزها في كتابه *Praelechones*، وأعاد تكرارها وتطويرها في المقالة الافتتاحية لـ أشعيا. وفي الواقع يحتاج عمل لوث هذا إلى دراسة واسعة.

يصف لوث الشعر العبري كشعر أصيل، قبل أى قواعد، يتميز بالتعبير عن المشاعر التى تنتاب الإنسان عند أول تأمل ديني: "ما تلك الأفكار التى يمكن أن تؤثر بشكل قوى فى عقل فى طوره التشكيلي الجديد (لا يميل وفقا للعادة أو الرأى) مثلما يمكن أن يؤثر كل من الصلاح والحكمة وعظمة الرب؟ ألا تعتبر محتملة، إن أول محاولة وقحة وغير مهذبة للتعبير نثرا بإمكانها أن تعرض نفسها فى هيئة مديح للمخالفة، وتتدفق كرها لا طوعية من العقل البهيج؟" (Lectures, I). وفى محاوله لجذب الانتباه بشكل ثابت تجاه سيادة التعبير العاطفى فى الشعر العبرى، كما يراه لوث، يقرر أحيانا أن الشعر بكل أنواعه هو - أو يجب أن يكون - بشكل مميز "إثراء للمشاعر الروحية" (Lectures, I). إن نظرية لوث تتعلق بالتصوير التمثيلي، إنه يصف كتاب أرسطو فن الشعر (Poetics) بأنه "المبادئ العظمى للنقد" (Ishai, I). وإلى حد ما، فإن افتراض أن الشعر "يستمد وجوده من المشاعر المتقدمة للعقل" (Lectures, I) إنه يصر على أن الشعر لابد من أن يكون مؤثرا وبشكل مؤكد للأبد وأن يكون ساميا، حينما تكون مادة محاكاته تتمثل فى العقل ذاته: "عند التعبير عن المشاعر... فإن العقل فى الحال يدرك ذاته ومشاعره، إنه يشعر ويتألم فى ذاته بهذا الإحساس أو أقرب من هذا الذى وصف وصور". إن إدراك ما تم محاكاته يعد بمثابة الحاسم بالنسبة لنظرية أرسطو المتعلقة بالتصوير التمثيلي، وذلك الشيء الذى يعد ممكنا من خلال قوة الذاكرة. وينسب لوث بشكل قوى التأثير وواضح إلى محاكاة الأشياء الخارجية دورا متدنيا منذ أن "أدرك الفهم بشكل متباطئ وضوح التصوير والوصف الخاص بالموضوعات الأخرى، وتوافقها مع الطراز البدائي لها، على سبيل كونها مقيدة ومجبرة على مقارنتها من خلال المساعدة والوسط غير المؤكد حيث إنها كانت من الذاكرة".

ويقدر لوث الشعر العبرى؛ لأن التصوير التمثيلي لديه يتمثل بشكل أنى ومباشر فى المشاعر الروحية: "وإلى حد كبير فإن الجزء الأعظم من الشعر المقدس ليس أكثر من محاكاة مستمرة للمشاعر المختلفة" تلك المشاعر المتعلقة بتقديس الرب، والفرح بنعمه والحزن على الذنوب والمعاصي، والإحساس بالسخط تجاه كل من يحتقرهم الرب، والخوف من الحساب الإلهي (Lectures, I).

كان اكتشاف وشرح وتمثيل لوث للشكل النثرى الصحيح، وللشعر المتعلق بنصوص الكتاب المقدس بمثابة الإنجاز الرئيسى. افترض الكتاب السابقون أنه مع فقدان النطق الأصيل فإننا نفقد أيضا النظام اللهجي (التعبير الشفوى). وعلى الرغم من ذلك فقد أكد لوث الذى

لاحظ الطريقة العبرانية للتغنى بالترانيم المقدسة بشكل متبادل من خلال مجموعة الجوقة من المرتلين في الكنيسة، على أن الشكل الشعري (النظمي) الرئيسي في الشعر العبري لم يكن يعتمد على تراكيب طبيعية ولكن على تراكيب متماثلة (*Lectures, II*). وعرف لوث ثلاثة أنواع من المماثلة، واحد منها أو أكثر يزودنا بشكل مناسب ملائم للأنواع المختلفة من الأبيات في الشعر العبري. وقد مثل في كتابه *Praelectiones* من كتاب المزامير والقضاة وأشعيا والرسل الثانوية "مماثلة ترادفية عندما يعاد نفس الإحساس بطريقة مغايرة ولكن بألفاظ مقاربة". أما المماثلة التضادية" تلك التي تحدث عندما يوضح الشيء بالضد" كما يبين لوث، فقد كانت ملائمة لطبيعة الأقوال المأثورة والحادة، في الأمثال على سبيل المثال. وأخيرا ميز لوث بين شكل أكثر تعقيدا ومرونة وهو "المماثلة التركيبية والبنائية" حيث "تتجاوب الجمل مع بعضها البعض ... من خلال الشكل التركيبي". كان لوث قادرا على إظهار تلك القاعدة الشعرية الأساسية في النبوءات وفي الكتب مثل الموجودة في كتاب المزامير، والذي اتفق منذ زمن بعيد على كونه شعريا.

كانت الملاحظات حول اللغة الشعرية في الشعر العبري أحد إسهامات لوث المهمة في المناظرة النقدية في القرن الثامن عشر. كان الوضع الكلاسيكي والكلاسيكي الجديد يتمثل في أن العرف اللغوي يعتبر بمثابة المعيار الأمثل: لا يستطيع الشعر أن يتبنى لغة خاصة كما لا يجب أن يستخدم ألفاظا غير مألوفة أو ملطخة بكثرة الاستخدام. أكد مثل هؤلاء الشعراء مثل سمارت وجراي على استخدام لغة "غريبة": "لغة العصر" كما كتب توماس جراي في عام ١٧٤٢ "لا يمكن بأي شكل من الأشكال أن تكون لغة للشعر" (*Correspondence*). وأكد لوث مرارا في كتابه *Praelectiones* أن "الشعر في أي لغة له أسلوبه الخاص وشكله المميز في التعبير... وبشكل متكرر كاسرة كل القيود التي تلتزم بها اللهجة الشعبية" (*Lectures, I*). وبشكل محدد ينظر العبرانيون إلى لغة الشعر على أنها مميزة في عمومها عن تلك المستخدمة في الحياة العامة، والتي تعد معبرة عن المشاعر بشكل أني" (*Lectures, I*). ومن ثم فإنهم قد استخدموا ألفاظا عتيقة وأجنبية وتركيبات شاذة في بناء الجمل وتتابع الكلمات، وتعبيرات عتيقة وصورا جريئة. واستخدم الشعر العبري، من منظور عالم في علم الجمال الكلاسيكي الجديد، بشكل مناف للأدب والذوق، ألفاظا وصورا مستقاة من الحياة العامة في سبيل وصف كل محاولات إيلاء القوى الإلهية: "يتقظ الرب كما يفعل أي منا

من نومه، ومثل رجل يصرخ من الخمر" (Psalm 78: 65). يستطرد لوث موضحاً - بشكل مختصر - أن مثل تلك الأشكال المنافية للذوق والأدب المروعة هي التي تنتج التأثير السامى: وبشكل طبيعى يتراجع العقل عن الأفكار، التي تبدو في ذاتها فظة وغير ملائمة وغير جذيرة عموماً بمثل هذا الشيء، كما أنه ينتقل أيضاً - وبشكل مفاجئ - إلى تأمل الشيء ذاته من حيث جاذبيته وأهميته الطبيعية (Lectures, I).

وكما يمكن أن نتوقع، فقد زود نالوث بتحليل شامل لعناصر السمو في العهد القديم، متصدياً وموسعاً ومطوراً، من خلال بعض الطرق المهمة، لموضوعات ذات مفاهيم سامية دينية مألوفة فعلاً. وبالنسبة للوثر فإن السمو ينبع في الوقت ذاته من الموضوع الإلهي للكتاب المقدس والطريقة التي عرض بها هذا الموضوع. إن تمييزه بين "الإحساس" و"التعبير" يبدو بشكل واضح أنه يتبع تمييز لونغينس بين "روعة الموضوع" و"عنف المشاعر الحماسية" (Lectures, I). ويتفوق الشعراء العبرانيون على غيرهم من كل الكتاب بسبب موضوعاتهم التي تشتمل على "العظمة، والقوة، والعدالة، وهول الرب، وعدم محدودية حكمته في أعماله وعدالته الإلهية" فجميعها جليلة ومهمة بشكل منقطع النظير، كما أنها "تتفوق على كل القيود التي تعرقل الإبداع والفكر البشرى" (Lectures, I). ففيما يتعلق باللغة التي تبندر السمو النفسى لدى بروك، يبين لوثر أنها تبدو وبشكل محدد بمثابة محاولة غير مجدية من قِبل العقل البشرى لإدراك ما يفوق قدراته التي تخلق السمو، "بينما يكبح الخيال لإدراك ما يفوق قدراته، فإن هذا الكدح وتلك المحاولات غير المؤثرة تبدو في ذاتها كافية للبرهنة على عظم وسمو المصدر" (Lectures, I). إن أحد أنواع الأسلوب السامى هو الذى باستطاعته التعبير عن المشاعر بشكل أنى، على سبيل المثال تلك "الجمال المزدهمة والمفاجئة" و"التعبيرات الجريئة الرائعة" الموجودة بكتاب أيوب. ويبدو إيجاز وبساطة قضاء الرب للخلق مؤثراً وبنفس الدرجة التي تتمثل في أمره "فليكن هناك نور"، والتي من خلالها يتمكن لنا إدراك القوة الإلهية، غير مقيدة بالإطباب في الشرح، "من منطلق حركة وقوة العقل الملائمة" (Lectures, I).

يمثل الأسلوب الشعري الجديد الذى جاء به لوثر في الكتاب المقدس العبرانى تطوراً ليس فقط في علم الجمال. كتب بلاك ول حول العهد الجديد، الذى يعد بالنسبة للبروتستانتين الجماع الرئيسى لكل الحقائق الضرورية للخلاص، كما كان على دراية كاملة بالخلاف الأخير الذى لا يزال قائماً بين الإنجليكانيين والكاثالكة الرومان حول وضوح واستقرار الكتاب

المقدس. وبذلك، بدأ مفهومه الجمالي متبعاً للقواعد الكلاسيكية، مؤكداً على وضوح وحدة ذهن الكتب المقدسة. وبتقيد نفسه بالعهد القديم وكتابته بعيداً عن البدايات السياسية والتطورية فيما يتعلق بالمناظرة بين إنجلترا وروما، تمكن لوث من تقديم علم جمالي بإمكانه التمييز بين العهد القديم والشعر الكلاسيكي مؤكداً على قوته وغموضه المميز. كانت التحولات الصارخة، التي تبدو طبيعية للتعبير عن "التأثيرات الملتبهة"، تبدو في الشعر العبري "أكثر تكراراً من أن تكون في شعر الإغريقين والرومانين، أو حتى في ذلك الخاص بنا". ومن اليسير على القارئ الحديث "أن يجد أن الكثير من تلك الشواهد ليس بالسهل فهمها، وأن قوة وتصميم بعضها... بالفعل نادراً ما تحتاج إلى شرح، أو يمكن فهمها بشكل تام" (*Lectures, I*). ولا يزال لوث يصر على أن الشعر العبري واضح، الكثير منه يبدو واضحاً بينما السبع الآخر يبدو سامياً، بينما شعره هو الخاص يعتبر أسلوباً شعرياً يتضمن ويُقدّر الغامض والواضح.

ولم تكن آراء لوث في مجملها ثورية. وبوضعه الشعر بين "أوائل ثمار الإبداع البشري" (*Lectures, I*) أو باعتباره قادراً على خلق "انطباع أكثر تأثيراً على العقل" من أي تدبر مجرد (*Lectures, I, p. 80*) فإنه يلفظ كل الأوضاع المألوفة في النقد الأدبي في فترة عصر النهضة، على سبيل المثال كتاب سيدني الدفاع عن الشعر *Apology for Poetry*، الذي يعد نصاً يعلم به لوث جيداً. ونبت أفكار لوث عرفاً حول الحكم والخيال كقوى جامعة ومميزة من هوبس ولوك (*Lectures, I*)، كما كان لدراسته للتعبير الاستعاري (*Lectures, I*) تأكيد مرئى يستحضر في ذهن أبحاث أديسون حول الخيال في كتابه المشاهد *Spectator*. وتوصل دينيس وآخرون قبل لوث إلى الإصرار على أن الشعر هو تأثير على المشاعر. وإلى حد ما، فزود تمييز لوث الشامل للخواص الأدبية في العهد القديم معاصريه بالأنموذج والسلطة لفن شعري كتابي من منظورات كثيرة مهمة ومختلفة عن تلك الخاصة بكلاسيكيات الإغريق والرومان. وعلى الرغم من أنه ببساطة ليس من الممكن تصنيف لوث ضمن شعراء "ما قبل الرومانتيكية"، فقد كانت كتبه المحاضرات *Lectures* وأشعيا *Isaiah* إلى حد ما بمثابة وثائق رئيسية في المناظرة وإعادة تقييم النوع، والشكل، واللغة الشعرية، إضافة إلى دور الشاعر في نهايات القرن الثامن عشر.

كانت كتب لوث *Praelectiones* وأشعيا من الأعمال النقدية العلمانية التي تخلو بشكل متعمد من كل "المقولات اللاهوتية" (*Lectures, I*)، وتعتمد بشكل جوهري على الدراسة التاريخية. كما تشير ملاحظات لوث الواسعة على ترجمته لإصحاح أشعيا ليس فقط

إلى المعلقين الكتّابيين، ولكن أيضا إلى مستكشفين معاصرين للحياة فى الأراضى الكتّابية. ويبدو مثل هذا الاهتمام ليس دراسة للأشياء الأثرية ولا المتعلقة بعلم دراسة الإنسان، لكنها دراسة مبنية على افتراض أن النصوص الكتّابية، مثل النصوص العلمانية، يمكن شرحها فقط من خلال الإشارة إلى الدراسة السابقة. إن من يستطيع فهم الشعر العبرى بشكل سليم "لا بد من أن يرى فى نفسه شخصا ملأنا تماما مثل هؤلاء الأشخاص الذين كتب لهم أو حتى مثل هؤلاء الكتاب أنفسهم" (Lectures, I).

ولعلنا نجد مثل هذا الإصرار على الجيل الأصيل ومعنى الكلمات الموجودة بالعهد القديم فى دراسة لوث النصية. إن النظام الأثرى التقليدى (Masoretic) اليهودى فى الإشارة إلى عبرية العهد القديم يعد من الموضوعات الرئيسية التى جاء بها كتّاب يهود فيما قبل القرن الثامن الميلادى. وقد أصّر الدارسون البروتستانتيون القدماء، الذين كانوا حريصين على تأكيد تكامل النصوص المقدسة، على كمال النص الأثرى التقليدى (Masoretic). وبشكل أكثر واقعية، وقد اتفق لوث مع هؤلاء الدارسين القدماء أمثال ريتشارد سيمون على أن كل النصوص قد حرفت من خلال عملية النقل، وأن النص العبرى للعهد القديم، الذى يعد الأكثر قدما، يحتوى حتماً على الكثير من الأخطاء. إن النظام الأثرى التقليدى (Masoretic) اليهودى، بعيدا عن كونه معيارا إلهيا وحافذا للمعنى، يبدو أنه، كما جاء فى تعبير لوث، لا يعدو أكثر من مجرد "ترجمة" أو "تفسير" خاص للكتابات العبرية. وربما كانت الكلمات العبرية غير الموضحة حاملة للعديد من المعانى. ووفقا لأرائهم، فإن اليهود "قصدوا بها معنى وتركيبا واحدا، وأن المعنى الذى يعطونه هو ذلك المعنى المفهوم من الفقرة" (Isaiah). ولم يناظر لوث من أجل تسابق ومهاجعة نصية وتفسيرية مفتوحة، فكما يصر هو، إن هناك "قواعد للتفسير العادل" يمكن من خلالها اختبار الحجّة فى النص الأثرى التقليدى (Masoretic) وأى من النصوص الأخرى. فضلا عن ذلك، فإنه يرفض فرض أى تفسير أثرى جاء ليكون من المسلمات ليروق للدراسة النصية التاريخية المدققة كما لو كان الطريق الأوحّد للنصوص والتفسيرات الآمنة والموثوقة.

إن علاقات وتأثير عمل لوث كدراسة تتعلق بالكتاب المقدس، وليس بالأحرى كعلم الجمال أو فن الشعر، تبدو من السهل تتبعها، وعلى الأقل فإنها تتمتع بذات الأهمية فى تاريخ النظرية الأدبية. وقد تم إدراك عمله بشكل بارز فى ألمانيا، فى عقر دار الدراسة النقدية الأوربية الجديدة. ففي عام ١٧٦٥ تم انتخابه عضواً فى المجمع الملكى فى جوتنجن. كما نشرت نسخة

من كتاب *Praelectiones* مصحوبة بملاحظات ج. د. ميشيليز في جوتنجن في عام ١٧٧٠. وقد كان ميشيليز نفسه رمزا مهماً للنقد الأكاديمي والعقلاني المتعلق بالكتاب المقدس في ألمانيا. وجاء كتابه *Einleitung in das Neue Testament* (١٧٥٠) ليكون ذا تأثير كبير على إنجلترا وأمريكا. كان ميشيليز مهتماً بالمحددات اللغوية والثقافية في الكتاب المقدس وليس بالأخرى بنظرية اللاهوت. ومن منطلق إدراكه لما شهدته الجزيرة العربية من تغيرات قليلة بعد العصور الكتابية، وآملا في تعزيز المعرفة بالثقافة واللغة التي أنتجت نصوص الكتاب المقدس، فإننا نجده قد حرص على رحلة استكشافية للجزيرة العربية قام بها نيبوهر وفرسكال وآخرون (١٧٦١-١٧٦٧). وكما كان يأمل ميشيليز، فقد جاءت تلك الرحلة الاستكشافية ذات أهمية بالغة بالنسبة للدراسات الاستشرافية والمتعلقة بالكتاب المقدس. وعلى الرغم من ذلك، فربما لم يكن لميشيليز توقع مسبق لأنها ربما تتزامن مع استجابة بروح - في مجموعها - أقل أكاديمية وعقلانية، كما فعل جوهان جورج هامان. فوصف هامان كتابه *Aesthetica in Nuce* (١٧٦٢) كـ "تعبير حماسي في قالب نثرى قبالي"^(٢). فأوشم كتاب *Aesthetica* للقارئ الإنجليزي، ومن خلال طريقته في التورية والمضايقة الموجزة والمتضمنة التلميح، إلى قصيدة بليك زواج الجنة والجحيم *Marriage of Heaven and Hell* استهدف هامان الأفكار العقلانية والدراسة التاريخية والنقد المنطلق من النزعة الهيلينية. وربما كان بإمكاننا أن نقدر "ملك الوحي" ميشيليز لمعرفته كعالم لغوي "بما تبقى من اللسان الكنعاني"، ولكن يجب أن نفهم الكتاب المقدس من خلال روح نصوصه، وليس بشكل حرفي وموضوعي. إن الناقد الحقيقي لا يمكن أن يكون "خادما لتجوير مخصص لرسالة مهجورة"، ولا يمكن أن تتحكم معرفة ميشيليز بالسياقات التاريخية لنصوص الكتاب المقدس ونفاذ بصيرته الوفيرة إلى الأشياء المادية بتلك الروح التي "تهب إلى حيث تلائم". وربما يكون الحجج إلى الشرق ذا ضرورة فعلا، لكن لا بد من أن تكون رحلة استعارية وسحرية، وليست رحلة منطلقة من علم دراسة الإنسان كتلك التي كفلها ميشيليز. وبشكل مماثل رفض هامان النزعة الكلاسيكية الجديدة من منطلق كونها تهتم بالجمال والتاريخ، وليس بالأخرى بالروحاني. وجذب وينكلمان انتباهنا إلى "أثار القداء من أجل تشكيل عقولنا من خلال الذاكرة"، لكن "الخلاص يتأتى من اليهود" وليس من اليونان أو روما.

(٢) طريقة دينية باطنية للربانيين اليهود في تفسير التوراة ومعرفة الغيب والمستقبل (المترجم).

بالنسبة لهامان، إن الرب هو "الشاعر فى الأيام الأوائل"، الذى تحدث إلى الإنسان من خلال مخلوقاته. والقصيدة المتشكلة فى صورة الطبيعة بدت للإنسان مشوشة ومختلة وناقصة، "إن كل ما تركناه ... شعر متناثر". بإمكان العالم والفيلسوف أن يجمع ويفسر الأطراف المبعثرة، بينما يستطيع الشاعر أن "يحاكى" و"يتكيف" معهم. حيث كان هامان يعتقد فى المحاكاة الروحانية، وليست تلك القائمة على المبادئ الأرسطية. إن الشاعر يجد الوحدة الإلهية فى اضطراب واضح، كما يعمد إلى ترجمتها "من ألسنة الملائكة إلى ألسنة البشر". لا تعتمد الحقيقة على الفهم التجريبي والعقلاني، ولكن على إدراك الإنسان للطبيعة الإلهية، التى تتشكل فى صورة الرب: "ليس كل انطباع يتعلق بالطبيعة داخل الإنسان بتذكّر فقط، بل يعد أيضا بمثابة الكفيل للحقيقة الأساسية، التى أعنى بها الرب". بإمكان الشعر الإلهي الحقيقى أن "يظهر الاستخدام الطبيعى للحواس من الاستخدام غير الطبيعى للمجرات، التى بمقدورها أن تشوه كل مفاهيم الأشياء". ويمكننا أن نجد مثل هذا الشعر عند هومر وشكسبير وفوق كل هؤلاء فى الكتاب المقدس. ففى مثل هذا الإنتاج الإبداعى البدائى والأصيل يمكننا أن نجد العواطف (كما فى انتخاب أيوب، [كتاب أيوب ٢: ١٣ - ٣: ١])، والأساطير (كما فى أوديسيوس، الذى يعتبره هامان البشير الأسطورى للمسيح)، والحكايات الرمزية التى تعتبر "أقدم من التدبر"، والصور التى تعتبر بمثابة الخاصية المميزة والجوهرية للشعر الإلهي:

إن الحواس والعواطف تتحدث ولا تفهم شيئا سوى الصور التى تمثل المخزون الكلى للمعرفة والسعادة الإنسانية. توحد وصف ثوران الخلق وأول انطباع للكتابة الناسخين فى الكلمات: فليكن هناك نور! الآن يبدأ الإحساس بوجود الأشياء.

وجاء كتاب جوهان جوتفريد هيردر روح الشعر العبرى (١٧٨٢-١٧٨٣) ليبدو أكثر تأثرا بهامان، إلا أنه كان تقليديا فى التعبير. فوجد كتاب هيردر فى شعر العهد القديم نمودجا لنزعة جمالية متطورة تمثل ظلًا للنزعة الرومانسية.

كما أكد هامان أن "الشعر هو لغة الأصل بالنسبة للجنس البشرى". إن هيردر يؤكد على بدائية مشابهة. كان شعر العبرانيين الأول بادرة التنوير للعالم، بادئا بالمشاعر البدائية للعقل البشرى وبخاصة تبعا لعلم اللاهوت الطبيعى، "المفاهيم الخالصة للرب". علينا أن نقدر أن العبرانيين استخدموا لغة وأحاسيس الأطفال فى الكتابة، حيث بدا كل شئ لهم "فى الروعة الباهرة للشئ الجديد". ويخبر تاريخ الشعر عن انحدار من القوة البدائية

والبراءة. وقد تميزت غنائيات موسى أو ديبورا أو أيوب "بقوة بدائية" و"حركة نشطة" و"صوت نبيل". ثم أصبحت اللغة بحلول زمن الرسل "تمارس بشكل أكثر، كما أصبحت الصور والأحاسيس أكثر ألفة". وتمثل مزامير داود تحركا تجاه "تهذيب ورقة أعظم". إن حالتنا، بالرغم من النضج المتطور لحضارتنا، أسوأ بكثير. وقد أصبحت لغتنا الشعرية أيضا "ركيكة وسطحية بسبب تعدد التعبيرات المبتذلة الاستعارية". إن سطحية كتاباتنا هي "نتاج الخبرة والتأنق والتهذيب المفرط لقلوبنا المتعبة والثرثرة".

تماما مثل هامان، أكد هيردر على نوع جديد من المحاكاة، ليست مبنية فقط على مجرد الإدراك الحسى للواقع الخارجى، لكن أيضا على إحساس الإنسان فى مواجهة الأشياء المخلوقة، وإحساسه بالإله فى داخل نفسه. إن للشعر العبرى "أصله فى التوحيد بين الشكل الخارجى والإحساس الداخلى". ومن هذا المنطلق أصبح الشاعر يتمتع بالقوى الإلهية: "فى استحضار كل الأفكار من دوافعه الخاصة لإحساسه الداخلى، وبالإشارة إلى ذاته فإنه أصبح محاكيا للألوهية، كصانع ثان". مثل هذا الأسلوب الشعرى يتميز بشكله وخواصه الشعرية المفضلة. وبالنسبة لهيردر فإن القصيدة الغنائية المغناة هى الشكل المعيارى للشعر العبرى الأول. إنها تتميز بـ "تعبيرات تمثيلية" تحركها "المشاعر الملتهبة". كما تحقق القصيدة الغنائية المطولة تماسكا عضويا جوهريا وتعد بشكل خاص ملائمة للتعبير عن الإحساس بـ "توحد الشكل الخارجى مع الإحساس الداخلى": "الكل يعرض نفسه أمامنا صورة مفعمة بالحركات الحية. لا يمكن حذف أى من الكلمات أو تغيير موضع أى من "الأستروفيات" ... إن المبدأ فى التقدم [فى القصيدة الغنائية] لابد وأن يكون من المصدر الوحيد الحى للمشاعر الملتهبة".

العبرية تمتلك كل سمة ضرورية بالنسبة للغة الشعرية: "الحركة، والمجاز، والعواطف، والموسيقى، والوزن". فقد لجأ العبرانيون فى الكتابة إلى "الخطاب التمثيلى" وبشكل خاص "المجاز البسيط والواضح"، الملائم لشعب لا يزال فى بدايته. ونظرا لخلو اللغة العبرية من الصفات، ووفرة الأفعال بها، فقد جعل ذلك منها وسطا ممتازا لـ "صور حركة حية" ضرورية فى الشعر. وأيضا نظرا لأنها عديمة الألفاظ المجردة، فإنها غنية بالمتردافات و"التمثيلات الحسية". إن الزمن الفردى فى العبرية يعتبر بمثابة ميزة إيجابية حيث إن الشعر الأصيل "يستخدم الزمن المضارع". وردا على اتهامات أحد المنتمين إلى المذهب العقلانى بأن المماثلة لا تعدو أكثر من كونها مجرد تكرار، فقد جاء هيردر مجيبا على أمثلة حركات الرقص، والقصيدة الغنائية الراقصة، وأكد أن "كل ما يبهج الأحاسيس فى

الأشكال والأصوات يعتمد على التناسق". لم يوجه الشعر إلى الفهم فقط ولكن "بشكل أساسي ورئيسي إلى المشاعر"، في القلب الذي تتغلب عليه المشاعر، "موجة تلو الأخرى، وتلك هي إذن المماثلة".

ويبدأ هيردر كتابه بالإشادة بمحاضرات لوث "الجميلة التي اشتهرت بإنصاف"، ولكنه لم يدع تقديم ترجمة أو محاكاة لعمل لوث. وحيث كان لوث يبدو في شكل عالم وتحليلي، فقد جاء عنوان هيردر ليعلن اهتمامه الجوهرى بالروح فى الشعر الكتابى. إنه يؤكد أن الشعر العبرى لابد من أن ينظر له، غير مشوش بالقيم الكلاسيكية أو التصنيفات الكلاسيكية، ولكن فى إطار ألفاظها. وكما ادعى ريتشارد هورد فى إنجلترا أنه من الممكن أن تقيم الرومانسية فقط من خلال الرجوع إلى الأحوال الثقافية والاجتماعية المتعلقة بالإنتاج رسائل حول الفروسية والرومانسية (١٧٦٢)، لذلك يؤكد هيردر أنه لابد من أن نسأل "هل فى حد ذات نوعهم، ومتطلباتهم الغربية، ينتمون الى هومر أم أوسيان". ولا يمكن دعم مزامير داود ضد نوع اشتق من غنائيات بندار:

بدراستنا لتلك النماذج من الفن، لابد من أن نلجأ إلى أمثله أخرى مستقاة من الشعوب الأخرى أو اللغات الأخرى مستخدمين إياها كنماذج نعيننا على الحكم من خلالها، (إنهم) لابد من أن يقيموا بالرجوع إلى الطبيعة الغربية المتعلقة بالمشاعر والأحاسيس واللغة التي منها ترعرعت وانطلقت.

ويطالب هيردر بأننا كقراء يجب أن نؤجل حالتنا التاريخية المعاصرة الخاصة، وإجحافاتنا وارتباطاتنا التي تذهب معها، ندخل إلى الروح الأصيلة فى الكتابات العبرية:

يجب علينا أن نعيش فى زمانهم، فى بلدتهم، وأن نتبنى طرائقهم فى التفكير والشعور، لابد من أن ترى كيف كانوا يعيشون، وكيف تلقوا تعليمهم، وما هى تلك المناظر التي كانوا ينظرون إليها، وما هى الأشياء ذات التأثير على أنفسهم ومشاعرهم، ومناخهم، وسماوتهم، وتركيب أعضائهم، ورقصاتهم، وكذلك موسيقاهم.

وقد جاء كتاب هيردر ليفترض ويرسخ الدراسة التي تعين على إعادة بناء وهيكلة المادة اللغوية والثقافية فى الإنجيل، لكنه يذهب إلى أبعد من ذلك فى دراسة تاريخية خالصة فى تأكيد نموذجى على الخاصية الخاصة والمميزة لكتابات الماضى. يجب ألا نبحث فى

الشعر العبري عن المساعدة في إعادة إيجاد مواضيع دينية حديثة خاصة. ويبقى هناك القليل الذي لابد من أن نتخلله، والذي سوف نجد فيه "نموذجاً للمشاعر المقدسة لكل الرجال".

وفوق كل ذلك، فلا بد ألا نقيم إنتاج الماضي بافتراض أنهم نجحوا في عكس تلك التاريخية الخاصة بنا، وأراننا ومواقفنا: "إنها تبدو كأنها تشير إلى افتراض غبي أو تفاخري يطلب من كل الشعوب ، بما فيها تلك المنتمية إلى العصور السحيقة، أن تفكر وتخطب، وتشعر، وتنشئ بشكل مميز مفاهيمها الشعرية بأسلوب يناسب متطلباتنا وعاداتنا".

هناك إصرار مماثل على أن القارئ الحديث أتى بتعاطف خيالي لكل الكتابات الماضية التي ميزت عمل جوهان جوتفريد إيكهورن. إيكهورن، الذي تلقى تعليمه على يد هين وميشليز في هوتينج، خلف ميشيلز كأستاذ في عام ١٧٨٨. فرأى إيكهورن الكتاب المقدس كتاباً من صنع البشر، وقع تحت تأثير تغيرات كثيرة في القرون الأولى ولابد من أن يفحص مثل الوقائع الأخرى، لا من خلال نقد نصي لكن من خلال نقد علمي مهتم بسياقها اللغوي والثقافي الأصيل وخصائصها المميزة. وباستخدام تلك الوسائل، أتى إيكهورن بتميزات جديدة للمصادر الوثائقية لكل من العهد القديم والجديد. ففي كتابه *Einleitung in Alte Testament* (Leipzig, 1780-3)، حيث حلل الجزأين القصصيين في سفر التكوين والذين يقصان حكاية الخلق. وأيضاً في كتابه *Einleitung in das Neue Testament* (3 vols., Leipzig) أكد أن الأنجيل الأربعة اشتقت من إنجيل أرمني خالص، كما أكد أيضاً أن العديد من رسائل بولس كتبها أيد أخرى. وفي تحليله العلمي للكتاب المقدس، جاء إيكهورن مهتماً كما كان الحال بالنسبة لهيردر، بأن ينظر إلى الكتاب المقدس ليس من خلال وجهات نظر غير مناسبة نابعة من المذهب العقلاني والمذهب الكلاسيكي، ولكن من خلال معرفة كاملة لهويتها التاريخية والثقافية المميزة. وفي واحدة من الفقرات الشهيرة والنبيلة، جاء إيكهورن ليحثنا على قراءة كتاب التكوين:

"بوصفه عمليين تاريخيين يعودان إلى الماضي السحيق، وبهذا متنفس لهواء عصرهما وأرضهما، عليك أن تنسى زمنهما والمعرفة التي يقدمانها. إن شباب العالم الذي يصفانه يتطلب أن يغوص الشخص في أعماقهما. إن أول أشعة بزوغ الذكاء لا يمكن أن تحمل أشعة الضوء البراق للفكر ... وبدون المعرفة القريبة لعادات الحياة الرعوية وبدون المعرفة بالأسلوب في التفكير والتخيل الخاصة بالشعوب غير المهذبة التي اكتسبت من خلال

دراسة العالم القديم ... يستطيع الفرد بسهولة أن يصبح خائن الكتاب (المقدس) حينما يحاول أن يصبح ناقد ومفسره".^(٤)

وكما كان عمل لوث معروفا ونال تقييم الكتاب الألمان، جاءت الدراسة الألمانية الحديثة بدورها متأثرة بالتطورات في إنجلترا. وبشكل مميز جاء فكر كولريدج وشعره بشكل أساسي متأثرا بميشيليز وهيردر وإيكهورن.^(٥) ومن بين الدارسين البريطانيين للكتاب المقدس، الذين كانوا متأثرين بشكل عميق بالدراسة الألمانية، جاء الكاهن ألكسندر جيدس الكاثوليكي الراديكالي. شجعه لوث وتواصل مع إيكهورن، فحمل بشكل أبعد من أى شخص آخر فى إنجلترا واسكتلندا عبء المحاولات العولمية للنقد النصي الحديث. وبحماسة وثقة جاء جيدس ليكتب عن الشخص الذى علم أنه ينتمى إلى دراسة عقلانية أوربية جديدة، وبخاصة إنجليزية وألمانية. فجاءت آراؤه وطرائقه لتتمثل فى المجلدين الاثنيين اللذين أتمهما لترجمة جديدة للكتاب المقدس (1797-1792)، التى وصفت بشكل كامل فى كتابه محاولة ترجمة جديدة للكتاب المقدس (١٧٨٦).

ومثله مثل لوث وهيردر، جاء جيدس مقدرا للخصائص الأدبية فى الكتاب المقدس. وقد استحسنت جماليات غنائية ديبرواه (Judges, 5) وفى رثائية داود لسول وجوناثان (2 Sam, 1:18-26)، (Holy Bible, II). وفى نظريته حول نشأة الكون، قصصه التاريخي، فن خطابه، وأيضاً قوانينه، نجد العهد القديم تفوق - أو على الأقل - تساوى مع أى من الكتابات الكلاسيكية (Holy Bible, I). وعلى الرغم من ذلك نجد نصوص العهد القديم علمانية، وأن مواطن الجمال ونقاط الضعف بها يجب أن تقيّم مثل تلك الخاصة بأى من الكتابات القديمة^(٦) (Classical Remarks, I). وبما أن الكتاب اليهود لم توح لهم الأفكار بشكل إلهي، فإننا نجد مادة كتاباتهم، وبخاصة النص ذاته، يجب أن تخضع لقواعد النقد المقارن، إن التفرقة بين القراءات الصحيحة والخاطئة هى:

مهمة النقد ... وحده: حيث لا توجد قوة على الأرض بإمكانها أن تجعل النص أصيلاً أو زائفاً، إن هذا لم يكن بتلك الأصالة: ولا يمكن تفرقة النفاية من الفضة ولكن هذا فقط يحدث فى بوتقة النقد العقلانى الصارم: نقد له نفس الطبيعة التى من خلالها يمكننا التحقق

(٤) اقتبسها ماك جان من كتاب: *Inflections* pp.98-9.

(٥) انظر خاصة كتاب شافر *Kubla Khan*.

من القراءات الصحيحة أو الممكنة لهومر وفرجيل وميلتون وشكسبير (Address to the Public)

لقد ادعى جيديس أنه هو نفسه قد طبق قواعد النقد العقلانية دون أقل إذعان إلى الإجحاف الراسخ أو القوة المستبدة" (*Critical Remarks, I*). وبالنسبة لجيديس - مثله مثل لوث - فإن دراسة نص العهد القديم بشكل خاص بدت برمتها عديمة التأثير لمدة قرون، وذلك من خلال القبول الخاطئ للنظام الأثرى التقليدي (masoritic) كمعيار وسلطة غير مرنة. إن الدارسين اليهود، معلمى العبرية الأوائل، فرضوا على تابعيهم معيارهم الذاتى فى التفسير، "والذى جاء لهم بشكل تقليدى من مشرعهم العظيم موسى" (*Prospectus*). إن تحرير وتفسير النص صنع ميزة خاصة لهؤلاء الذين حملوا مفتاح تلك المعرفة، والمعروفة بـ "الأثر التقليدى" (أو *masora*).

كما أكد جيديس مثله مثل لوث أن ترك الأمن التقليدى الخاطئ والمصطنع للأثر التقليدى لا يقودنا إلى إيهام غير محكم. إن إزالة النقاط يتيح لنا شرح النص ليس كما نحب ولكن كما ينبغي علينا. إن "الشيء العظيم" فى النقد المتعلق بالكتاب المقدس، كما هو الحال بالنسبة للنقد لكل النصوص، هو "أن نقف على المغزى الحقيقى لكل لفظ وجملة، المعنى النحوى الخالص للنص الأصل" (*Prospectus; Bible, II*). ولابد من أن توجد القراءات الصحيحة، وكذلك التفسيرات الصحيحة من خلال الأساليب النصية التى تعلمها الدارسون لتوظيفها فى تحرير النصوص الكلاسيكية: فحص ومقارنة المخطوطات، مقارنة الأمكنة المماثلة بالنص، وآخر ما يلجأ إليه الحدى الذى هدفه إحلال المزج البشرى بكلمات الرب (*Prospectus*). ولابد من إضافة عدد من المساعدات العليا على التفسير إلى هذه الإجراءات النصية الخاصة: معرفة مفصلة للغة الأصلية، استشارات للمعاجم، فهارس أبجدية وتعليقات، اعتبارات لهدف وأسلوب كل واحد من الكتاب، التمييز بين الحرفى والمجازى، مقارنة الفقرات والصور المجازية (*Prospectus*).

ويعتبر جيديس من الشخصيات المناسبة التى يمكن أن ننهى الحديث بها. تعد أعماله بمثابة الشكل المتطور لتلك المواقف، التى لخصتها، تجاه نقد نصى عقلانى ودراسة تاريخية للكتاب المقدس. ويبدو جيديس فى نظر المحافظين المتشددين النصيين بالكنيسة الإنجليزية، الذين ظلوا متمسكين بفكرة الأثر التقليدى حتى أواخر القرن الثامن عشر، وفى نظر من هم

أرفع منزلة منه في الكنيسة الرومانية، راديكاليا خطيرا. وعلى الرغم من ذلك، فإنه تاريخيا ينتمي إلى النهضة الأوربية في دراسة الكتاب المقدس "في تلك المائة عام الأخيرة" (تلك كانت ألفاظ جيدس ذاتها). وربما وجدنا نسبه للكتاب القاريين الأوائل مثل كابلاس (أول، بالنسبة لجيدس، من رفض فكرة الأثر التقليدي) وأيضا ريتشارد سيمون (الذي لقيت دراسته النصية التاريخية الشديدة أصدا في التعلم وأساليب التقديم لعمل جيدس *Prospectus*)، وأيضا بين هؤلاء الكتاب الإنجليز في القرنين السابع عشر والثامن عشر مثل هاموند، وبول، وباتريك، ولوك، ولوث، وأيضا كينيكت (وجميعهم اقتبس منهم جيدس في كتابه *Prospectus*)، إضافة إلى الدراسة الألمانية الجديدة. وفي كتابه *Prospectus* وصف جيدس كيف تعاونت الإحافات العلمانية والمشوشة كـ "مجتمعات متقنة"، وفي النهاية اجتمعت جميعها في البحث عن النص الأصيل والمعنى الصحيح للكتاب المقدس. لكم كانت تلك نعمة كي توجد في ذاك الفجر النصي.

الفصل الثانی والثلاثون

العلم والنقد الأدبي

بقلم : ميشيل باريدون

العلم والنقد الأدبي

يعتقد البعض أن العلم والنقد الأدبي مجالان منفصلان يصعب تحديد علاقة متبادلة بينهما دون الإلمام بتعريف دقيق لكل منهما، لكن لو افترضنا، مثل إزرا باوند، أن الأدب هو النبأ الذي يظل كذلك، يكون الكتاب من العوامل التي تساعد على نقل صورة العالم في كل عصر، لذا نرى خيطاً مشتركاً يربطهم بالعلماء الذين يدأبون على تغيير وتحويل الأفكار المسلم بها باختبار صيغ جديدة. لكن سعيهم وراء الحوادث لا يؤدي بهم دائماً إلى الوصول إلى استجابة فورية من النقاد، فكتاب مثل الفصول *Seasons* لطومسون الذي أشاع شكلاً جديداً للرقى الطبيعي لم يحصل على مكانته النقدية إلا بعد مرور ثلاثين عاماً على كتاب الاستقصاء *Enquiry* لبروك. ينطبق الشيء نفسه على العلم حيث يجب أن يستخدم المصطلح على نطاق واسع يفهمه الشخص العادي، فالابتكارات سواء، قبلها الكاتب أو أعرض عنها، تجذب انتباهه وتطور من قدراته الإبداعية، ولكن العلم كما يفهمه غالباً ما يرتبط بالفلسفة.

نعود إلى مثال طومسون ثانية، فقد كان له رأى اختلف عن سوفيت فيما يتعلق بالمجتمع الملكي، لكن العلم الحديث كان محورياً أساسياً في اهتماماتهما، فلم يكن لأيهما عمل معلمي (لم يسهم أى منهما بعمل في المعمل)، لكن عرف كلاهما محاضرات بويل والجدل الذي أحدثه مقال في الفهم الإنساني الذي اعتمد على النظرة الجسيمية للأمور. لقد أقامت جسور الانضباط التي صنعها هوبس ولوك وهيوم وكانت روابط وثيقة بين العلم والنقد الأدبي منذ عصر بوالو إلى عصر هيردر.

النزعة الكلاسيكية الجديدة وعلماء الهندسة

في بداية عصرنا هذا كانت روح عصر النهضة مازالت تسود أوروبا، فقد كان عصر ازدهار علمي الهندسة والجبر. فمنذ أيام ليوناردو وكاردانو وتارتاجليا كان سقوط علم الفيزياء الأرسطاطيلية قد أقام نظاماً/نماذج جديدة مبنية على قوانين الحركة والقوة والفضاء.^(١)

(١) Kuhn, *Structure*. Pp.117-18

مكن علم الهندسة وعلم البصريات العالم من أن يدرس الأشياء من حيث علاقاتها بالمتأمل وبين بعضها البعض. وكان لهذين العلمين الفضل في ربط القوى بعلم الميكانيكا وعلم الفلك؛ لأن الطريقة المثلى لدراسة الحركة هي متابعة (دراسة) حركة الأجرام السماوية، فلم يكن كبلر يستطيع أن يستخدم التلسكوب إذا لم يتبع انبعاث الضوء حسب قوانين الهندسة.

وبذلك أصبح الكون كالماكينة التي يمكن أن نصف آلياتها باستخدام لغة الرياضيات. ولكن حجم الماكينة لا يزال مجهولاً وصورة العالم، كما اكتشفها جاليليو في كتابه الكتاب العظيم مكتوباً برموز رياضية، صورة مثيرة للإزعاج. أبدى ذلك الكتاب ثقة غير محدودة في قدرات العقل البشري لكنه أحدث ما أسماه كبلر بـ "الخوف السري الخفي"^(٢) من فكرة أن الإنسان تائه في فضاء لا محدود. وعليه فقد أثر الخيال العلمي في الأدب في هذه الفترة، فبينما نجد باسكال يعود إلى الدين بحثاً عن الحماية من الخوف من الفضاء اللامحدود، نجد ديكارت وسبينوزا يخطوان خطواتهما نحو بناء صورة جديدة للعالم.

نقرأ في علم الأخلاق *Ethics* "اعتبر السلوك الإنساني كما لو كان مجموعة من الخطوط والمستويات والأجسام الصلبة"^(٣)، كما شبه ديكارت في كتابه سمات الإنسان *Traité de l'Homme* الإشارات العصبية بحيوية الشباب التي لا تهدأ، التي يمكن تشبيهها بحركة شلالات الماء في فسقيات حديقة قصر الملك. وهذا تطبيق مباشر للتفكير الإدراكي في اكتشاف الظواهر الطبيعية. استخدم عالم التشريح قوانين الهيدروستاتيكا، كما استخدمها أيضاً الباحث السياسي، فوصف هوبس في *Leviathan* مهارة الحفاظ على الكومنولث متمثلة في بعض القوانين كما في علم الحساب والهندسة،^(٤) كما شبه الحرية الفردية بالماء المتدفق عبر سطح منحدر^(٥) وهو تشبيه يعود إلى *catena d'aqua* التي كانت توجد في الحدائق في عصر النهضة. وليست هذه التشبيهات مجرد توضيحات بل هي أفكار جوهرية توضح الافتراضات الجديدة التي أحدثتها آلية الصورة الجديدة للعالم.

(٢) p.61 اقتبسها كويريه من كتاب *Closed World*.

(٣) *Ethics*, Introduction to Book III.

(٤) *Leviathan*. P.261

(٥) "إن الحرية والضرورة متماثلتان: كما هو الحال في المياه التي ليست لها الحرية فقط بل أيضاً ضرورة

انحدارها بطول القناة" (*Leviathan*) p.263

وينطبق الموقف نفسه على المناقشات الفنية والجمالية. ففي كتاب خطاب في المنهج *Discourse on Method*، وصف ديكارت المدينة انجميلة بأنها تلك المدينة المقامة على أرض منبسطة، وشوارعها مستقيمة ومنازلها مبنية على الطراز نفسه.^(٦) ويحمل هذا شبيها كبيرا بعبارة رين عن جمال الأشكال الهندسية: "تعد الأشكال الهندسية أكثر جمالا من تلك الأشكال غير المنتظمة، كما يوجد شبه إجماع على أن المربع والدائرة هما الأجمل في تلك الأشكال الهندسية ويليها الشكل البيضاوي ومتوازي المستطيلات".^(٧) كما اتفق الفلاسفة على أن هناك علاقة بين الأشكال الهندسية والتعبيرات الفنية، فالجمال بالنسبة لهم هو الانسجام بين المعرفة المجردة والتمثيل المادي لها. فإذا كانت الرياضيات تقدم حلا لبواطن الأشياء، فبالنظر إلى كون فهم ظواهرها نتيجة تلقائية / طبيعية.

فما كان صوابا عند هوبس وديكارت كان كذلك عند جاليليو، والذي جاء رفضه للتكليف تأييدا للكلاسيكية الحقيقية لرفائيل، وهذا ما حلله بانوفسكي تحليلًا رائعًا.^(٨) كان جاليليو مثل ديكارت وهوبس، يستطيع أن يوجد علاقات بين عالم الملاحظات العلمية وعالم التجربة الجمالية، وقد اعتمدت طريقته في التحليل والفهم على تقليص الظواهر إلى العناصر الحسية وتقريبها بقدر الإمكان من علم الرياضيات. وبمجرد أن استطاع فك الرموز التي كتب بها كتاب الطبيعة العظيم، حاول اكتشاف معانيه الكلية عن طريق اختبار نماذج حسابية متنوعة مفترضة مسبقًا.^(٩) خضعت اللغة التي كتب بها الأدب لعملية مشابهة لذلك، بمعنى أنها تحولت إلى نوع تقريرى محدد حيث تتخذ كل كلمة معنى واضحا يقبله البلاط ويقره الأكاديميون. وإنه لشيء غريب حقاً أن يعلن لانسون أن الكلاسيكية الجديدة في فرنسا لا تدين إلا بالقليل لديكارت،^(١٠) فالطريقة التي يتبعها علماء الهندسة تبدو واضحة وفعالة في كتابات كبار علماء اللغة في بورت رويال كما أوضح نعوم تشومسكي.^(١١) قدم كتاب القواعد العامة *Grammaire*

Discours de la Methode, in *Oeuvres*. P.133 (٦)

Cited in Lovejoy, *History of Ideas*. P.99 (٧)

Panofsky, *Galileo*. P.153 (٨)

(٩) اقتبس أ. س. كرومبي جاليليو حيث يقول: "إنني أحاول برهنة المأخوذ مسبقاً، متخيلاً حركة ما".

(١٠) انظر المراجع المعينة إلى ديكارت في كتاب لانسيلوت وأرنولد *Grammaire Generale*

Chomsky, *Cartesian Linguistics*. (١١)

Generale^(١٢) (الذى يجب أن يقرأ جنباً إلى جنب كتاب المنطق)،^(١٣) الألفاظ كعلامات تأتي في تصنيفات محددة، كالأفعال التي تعبر عن القوة والحركة، والأسماء التي تشير إلى المدلولات المادية للأشياء والصفات المحددة للأنواع، يمكن أن تكون جملاً عن طريق استخدامها وفقاً لعملية منطقية بحتة. وتعد بورت رويال نقطة في هذا السياق. فعلى الرغم من العداء الذي يكنه الياطينيون لسياسة الملك الدينية فقد لعبوا دوراً بارزاً في إخضاع اللغة للمبادئ العقلانية، وبهذا استطاعوا أن يعيدوا الانسجام بين مذهب الكلاسيكية الجديدة والخيال العلمي، الذي ساد في أكاديميات الملك. فلو لم يكن شيئاً يصلح كغذاء للفكر، وإن لم ينق إلى شيء مجرد، ولو أن المادة لابد أن تجرد من الأحداث فلا بد أن تجرد اللغة أيضاً من الإضافات التي فرضتها القوالب اللغوية المهجورة على الألفاظ.

فالتعبيرات المهجورة تعبيرات غريبة وشاذة، والتعبيرات السطحية تبدو منافية للذوق. علق موليير على اصطلاح معين أنه بلغ من القدم مبلغ الشيء الأسن. وعندما عاد النبلاء إلى فرساي كان يجب أن يعلموا أنفسهم أن يتحدثوا لغة خالية من علامات القدم. في الوقت الذي طوعت فيه اللغة لتقديم مادة يمكن استخدامها في الأعمال الأدبية، ظهرت مشكلة الأنواع الأدبية لأنها أيضاً يجب أن تخضع لمبادئ عامة، فالناقد يرى في نفسه مصمماً للنماذج، وكما تصور ديكرات، يجب أن يتصور الناقد قالباً أو شكلاً تجريبياً بما فيه الكفاية حتى يستطيع أن يقدمه كمثال تسير على نهجه الإبداعات الفردية. ومن هنا تظهر أهمية مناقشة الأنواع الأدبية، والتعريف الدقيق لكل منها، مثل تعريف الملحمة والكوميديا والخرافة والتراجيديا وحتى أناشيد الرعاة. ويرجع هذا إلى نجاح ما أسماه ويليام. ك. ويمسات وكليمنت بروك بالحافظ الهندسي الذي تبناه نقاد الكلاسيكية الجديدة في فرنسا.^(١٤) ولم يكن هذا مجرد حدث عارض بل كان أسلوباً متبعاً في المجلس الاستشاري للملك وفي معظم الدوائر الفكرية المهمة. فالطريقة البيديية التي استخدمها علماء الهندسة توضح كيف شهد النصف الثاني من القرن السابع عشر نشر أهم الأبحاث النقدية، مثل الفحص والأحاديث لكورني (١٦٦٠) ومقال

Lancelot and Arnauld, *Grammaire Generale*. (١٢)

Arnauld and Nicole, *La Logique*. (١٣)

Wimsatt and Brooks, *Literary Criticism*. P.259 (١٤)

فى الشعر الدرامى لدرابدين (١٦٦٨) وعلم الجمال عند أرسطو لرابين (١٦٧٤)، وفن الشعر لبوالوا (١٦٧٤)، والقصيدة الملحمية للويوسو (١٦٧٥).

استطاع الفرنسيون بما لديهم من أكاديميات ونظم سياسية عالية التمرکز أن ينصبوا أنفسهم مشرعين لمونت بارناسو، كما عرضوا أبحاثهم التجريدية كنماذج يحتذى بها للأشوا. فالقواعد توضع لكى يسير العقل على نهجها، ولذلك عرفت تراجيديات راسين كنماذج مأخوذ بها، وأوفت بغرضها فى الوصول للكمال، لأن راسين الذى تلقى تعليمه على يد اليانسين التزم بتطبيق القواعد. أفسحت التراجيديات المجال لعباقرة هذا العصر لكى يتفوقوا على القدماء حين أعطى ريتشيليو منحة لشابلن لاشتقاقه أكثر ثلاث وحدات شهرة من كتاب أرسطو فن الشعر، فإنه فى الحقيقة كان يكافئ الرجل الذى استطاع أن يستوعب الاتجاه الذى كانت نظرية المعرفة الجديدة تقود الأدب إليه. وبذلك الوحدات الثلاث تقلص المنظر العريض لشئون الإنسان إلى نمط ثلاثى الأبعاد تحولت فيه مساحة الفضاء إلى المستطيل المضاء على خشبة المسرح، والزمن إلى ثورة الشمس، وتعقيد الحياة البشرية إلى أزمة رئيسية تنتهى بالموت. وبشكل هندسى صحيح، كان لابد من التوصل إلى مستوى عال من التجرد الفكرى لضمان الأداء الفعال للألية التى حركتها صراعات المشاعر. وحين تصل تلك الوحدات الثلاث إلى التوافق فيما بينها، وحين توضع المشاعر فى أفضل ضوء ممكن، فإن تلك الآلية تتفاعل مع إحكام قبلة زمنية وكذا القوى المحركة للمجاهرة. ومن ثم جاءت ملاحظة رايم حول المحدثين تابعة لأرسطو، ورامية إلى أن "الأسباب واضحة ومقنعة تماما مثل مجاهرة أخرى فى علم الرياضيات".^(١٥)

وكانت تلك الطريقة نفسها أيضا عاملة فى موسيقية الآلة. إن انتظام الأصوات المتكررة وكذا مبدأ بوالوا "تناسق الإيقاع" جعل القارئ على دراية بحقيقة أن الزمن والفضاء ظلا متوافقين ومتماثلين بينما تكشف الحبكة بشكل تدريجى. خلق التكرار المنتظم للقافية انطبعا يستبعد تحول الخيال إليه، تكون فيه القصيدة واضحة فى إطار نظام خلقته الشفرة. فى تصديره لكتابه السيدات المتباريات *The Rival Ladies* أكد درابدين تلك النقطة بفتنة رائعة: "لكن هذه المنفعة، التى اعتبرها متركزة إلى حد كبير فى [القافية]، تقيد وتحيط

بالخيال".^(١٦) وليست أقل إمتاعاً تلك الصور التي يستخدمها في مناسبات أخرى، حيث إنها تثبت إلى أى حد قد تشكلت رؤيته لصورة العالم من خلال علم البصريات وعلم الهندسة. إنه يبرر وحدة المكان من خلال مقارنة خشبة المسرح بالمرأة: "إننى لا أقول إنه ليس القليل الذى يمكن أن يفهم ما هو عظيم لكن فقط ما قد تمثله: كما فى الزجاج أو مرآة ذات قطر يعادل نصف ياردة لحجرة كاملة مليئة بأناس كثيرين ويمكن رؤيتهم فى ذات الوقت، ليس ما يمكن فهمه هو هذه الحجرة أو هؤلاء الأشخاص لكن ما قد تمثله للرؤية".^(١٧)

تتسم مناقشته لمفهوم وحدة الحركة فى مقدمته لمسرحية *Troilus and Cressida* بتفهم أكبر، فبعد أن أقر أن الحركة لا بد وأن تكون "واحدة ومنفردة" علق قائلاً:

إن السبب الطبيعى وراء تلك القاعدة واضح، حيث إن حركتين مختلفتين يمكنهما أن تصرفا الانتباه وكذا اهتمام الجمهور، وتباعاً تدمر انتباه الشاعر، إذا ما كان شغله الشاغل هو تحريك مشاعر الرعب والأسف، إحدى حركاته تهكمية والأخرى مأسوية، فإن الأولى سوف تحول انتباه الناس وتجعل من هدفه العظيم شيئاً أجوف. لذلك، كما هو الحال فى الرسم المنظورى، وهكذا فى المأساة، لا بد من أن تكون هناك نقطة للرؤية التى لا بد وأن تنتهى عندها كل الخطوط، وإلا فسوف تزوغ العين ويكون العمل زائفاً.^(١٨)

مجدداً نلاحظ أن درايدن استخدم المقارنة التى تذهب إلى قلب نظرية المعرفة الخاصة بالرؤية الآلية للعالم. بالنسبة له، يجب على الكاتب المسرحى أن يتقيد بنفس "الكتابة الإنشائية" مثلاً يفعل الفنان. تدور المسرحية حول أزمة مركزية تلعب فيها المشاعر دور المثيرات الأساسية لنظام جانِب شامل. ويمكن رؤية ذلك فى شكل المسارح التى قد صممت بهذا الشكل حتى يمكن أن تقدم رؤية منظورية للصندوق الملكى الذى تحولت مناظره إلى المكان بامتداد أحادي متوازية رتبت كى تسمح بمساحة ضئيلة من الفضاء حيث تقترب عين المشاهد إلى نقطة التلاشى.

Dedication to *The Rival Ladies*, in *Essays*, I. pp.7-8 (١٦)

A Defense of an Essay of Dramatic Poesy, in *Essays*, II. P.110 (١٧)

Preface to *Troilus and Cressida*, 1679, in *Essays*, I. p.208 (١٨)

الحساسفة والعلم الحديث

لم فكن الأنسجام الرائع للصورة العالمية لكتاب الكلاسة الجففة، والتطابق التام بفن نظرفاتهم الجمالفة، والصفف البلافة المعرفة عالمفا كما ظنوا، ولم تثبت آلفة الحكم المطلق ملاءمتها لإنجلترا كما كان فتمناها سلفوارفس. وعلى الرغم من أنها استطاعت بمهارة فائقة أن تحول فأول الصورة العالمية إلى نظرفة سفسافة،^(١٩) فلم فكن مذهب الحكم المطلق منطلقا من قاعدة أصفلة فى إنجلترا. فى الوقت ذاته، فإن مؤسسة المجتمع الملكف بتطوراتها السرفة عرفت جفدا كفف تؤظف العلوم فى شئون اقفساففة آنف، نتج عنها إشاعة نظرفة معرففة بررت تفوق العلم الحديث.

تقبل علم ففكون هندسة الصورة العالمية، لكن كانت له تحفظاته على الافتراض المسبق كطرفة للتفكر، وسرعان ما بدأت عملفات النقل الفلسفة بعد مؤسسة المجتمع الملكف، فى الترفف لمذهب فى الملاحظة العلمية افترض مفا الأسففة (a priori) الذى اتبعه علماء الهندسة. حلت "التوارفخ" محل "الأنظمة". عندما جاء سفدنام لفؤكد أن "التارفخ" المرضف للمرفض فجب أن ففحرر، أو حتى عندما جمع لوك "سجلا لأحوال الطقس" لنشرها فى كتاب بوفل تارفخ الهواء العام *General History of the Air*،^(٢٠) فرفضوا مفا المأخوذ من القفم أو مفا الافتراض المسبق بالنسبة لهم، كان التارفخ عبارة عن علاقة تقفم تسجفلا واضحا وكاملا لمجموعة معفنة من الشروط التى ففها قد أجرفت تجربة ما.^(٢١) أعطف بوفل التعرفف الأكثر وضوحا لهذه الصففة البلافة المعرفة الجففة. ففى واحد من أول مجلداته المعنونة بـ صفقات فلسفة *Philosophical Transactions*^(٢٢) ففشر "العناوفن الرفسفة للتارفخ الطبفعف للدولة؛ "إنه نص ذو أهلفة تتضح من خلاله الحففة التى تذهب إلى أن أفرايم تشامبرز قد أعاد طباعاتها فى موسوعته *Cyclopeadia* ففما بعد. كان هدف بوفل ترففد المستكشففن الإنفلز بفلفل فحملة الشخص معه للرففوع إلىه فى الأمور المجهولة عنه،

(١٩) Apostolides, *Le Roi-machine*, ch. II on "l'Organisation de la culture".

(٢٠) Dewhurst, *John Locke*. P.300

(٢١) أرف قاموس أكسفورد تعرفا علمفا لمعنى لفظة "التارفخ" كما فلى: "سرد منظوم (دون الإشارة إلى الزمن) لمجموعة من الظواهر الطبفعفة". ففى الحففة، تعد ففماعات الزمن ضرورفة للعلماء التجرفففف.

(٢٢) *Philosophical Transactions*, no. 11, 1666. pp.2226

التي بمقدورها أن تسهم، كما كان يأمل، مع الزمن في إعلاء بناء فلسفه مفيدة ومكانة يعتمد عليها، ولهذا الغرض حبّذ ما أسماه "مقالات في استقصاء الخواص". وقد شدد على أهمية "الخواص" في إرشاداته للبحارة التي نشرت قبل ذلك بقليل في كتابه *صفقات فلسفية*.^(٢٣) ففي كلا النصين جاءت الخصائص المتفردة كي يتم تقديمها في شكل جوهرى وضرورى لإقامة أهمية المبادئ المأخوذة من الماضى من أجل مأخذ يراعى الظروف ولا يتقيد بالمبادئ العامة.

وعندما جاء نيوتن ليلوم أتباع ديكارت لبنائهم علم الطبيعة على مبادئ ميتافيزيقية وما فعلوه من التضحية بالخبرة في مقابل بنائيات مأخوذة من الماضى، رفض طريقتهم ورؤيتهم الميكانيكية للعلم. ففي الأسطر الأولى من المبادئ *Principia* شرح:

أمل أن نتمكن من اشتقاق ما تبقى من ظواهر الطبيعة بنفس النوع من التفكير والتدبير من مبادئ ميكانيكية، حيث إننى أصبت بالكثير من الشك في كوننا قادرين على الاعتماد على قوى معينة يمكن من خلالها أن تتدافع جزئيات الأجسام بشكل متبادل تجاه الآخر وتتماسك في أشكال منتظمة أو أن تبتعد وتترجع كل منها بعيدا عن الأخرى.^(٢٤)

عندما لاحظ بويل أن الساعة الكبيرة في كاتدرائية ستراسبج أبسط بكثير من ساق الكلب وضع نظرة شبيهة مناهضة للميكانيكية (الآلية).^(٢٥) وجاءت الأنظمة التي تنتج الحركة المباشرة للقوى البسيطة لتبدو اختزالية إلى حد بعيد، ودخل علم الطبيعة التجريبي والجديد عالم الفلسفة عندما استدعى لوك أثر الجزئيات على أعضاء حواسنا لشرح أصل الأحاسيس. خلق ما أسماه فولتير "فيزيائية الروح"^(٢٦)، وبين الارتباط الموجود بين علم النفس وتأثير الجزئيات غير المحسوس على حواسنا.^(٢٧) كما قدم أيضا الحياة العقلية كعملية مكتسبة من خلالها يفهم العقل، الذي يرغب دوما أن يزود بالأفكار، بشكل تدريجي تلك الأفكار السامية

(٢٣) 'ملحق لاتجاهات البحارة المرتبطين برحلات بعيدة' (Philosophical Transactions, no. 2, 6)

(Nov. 1665 p.101)

Principia, opening sentence. (٢٤)

Hakins, *Science and the Enlightenment*. P.3 (٢٥)

Voltaire, *Lettres Philosophiques*, Lettre XIII, Sur M. Locke. (٢٦)

Essays, II, viii, para. 13. (٢٧)

التي تربو فوق السحاب وتصل إلى ما فوق السماوات نفسها. ويمكن أن تتحقق فقط بدرجات ومن خلال "التبديل الذي يحدث بمرور الوقت". وكان لوك دوما مدركا لما يدين به تجاه العلم الحديث الذي وصف كتابه بكونه تألف "بطريق تاريخية واضحة".^(٢٨)

كان هذا مخالفة تامة لاتباع ديكارتر الذين أكدوا الطبيعة التزامنية لأنظمتها. وكما أوضح جان واهل، كانت فلسفة ديكارتر "فلسفة اللحظة".^(٢٩) ففي أمثلة العلم الحديث بدت الأشياء مختلفة. فقد عانى العالم الذي تبع نيوتن من فقدان متواصل للطاقة مقابل الوساطة الإلهية، وقدم لوك الحياة العقلية كعملية يمكن من خلالها أن تتحول البيانات إلى "قطارات من الأفكار". وكان كتابه مقال في الفهم الإنساني تجسيدا لحدث العصر.^(٣٠) أصبح الشعور والإحساس والحس مصطلحات متبادلة في مفردات النقاد. وتحدث أب دو بوس Abbe due Bos عن الحاسة السادسة "المتأثرة بالفنون"، وأعلن أنه "يمكن للإحساس أن يتمسك بما يستطيع التحليل العقلي أن يكتشفه".^(٣١) وفي واحدة من الفقرات التي دوما ما تقتبس من كتاب استقصاء حول الجمال والفضيلة جاء هاتشسون ليضفي على طبيعة الإنسان حسا جماليا جعلها تشعر بـ "المتع العظيمة بالأفكار التي تربو إلينا والتي نطلق عليها مثل تلك الأسماء مثل الجمال والتناغم".

وبدأ ألكسندر جيرارد كتابه مقال في الذوق بإشارة واضحة إلى الأحاسيس الداخلية، وأطلق على بروك "أول الكتاب - حول علم الجمال باللغة الإنجليزية - الذين تبنا وجهة نظر الشخص الإحساسى غير المتهاود"،^(٣٢) وبدأ كاميس كتابه العناصر بفصل حول "مفاهيم وأفكار في قطار"، وبحلول عام ١٧٩٠ رسخ أليسون لفلسفته المتعلقة بالذوق على القاعدة الأمانة المنطلقة من الأحاسيس. ويمكننا أن نجد مواقف مماثلة عند ديروت الذي أكد ضرورة أن يكون الناقد تلقائيا بشكل مطلق؛ حيث إن الانطباعات تعبر عن الطبيعة الحقيقية لأى عمل أدبي كما تتبع من العقل. وحيثما قلل ذلك تلك الأهمية التي كانت ذات مرة ترتبط وتتوافق مع المبادئ، والتي بدت مرارا كشكل عتيق قديم للذوق، متذكرا المأخوذ من الماضى النابع من

Essays, Introduction. (٢٨)

Wahl, *Le Role de l'Instant*. (٢٩)

See Maclean, *John Locke*, Introduction. (٣٠)

Jean Baptiste Du Bos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la pienture* (2 vol., (٣١)

Paris, 1770), II. P.369

J. T. Boulton, introduction to Burke's *Enquiry* (1958). P.xxxvi (٣٢)

مذهب الكلاسيكية الحديثة. وقد أعطيت الانطباعات الذاتية نوعاً من التفضيل على التماثل المشدد للأبحاث المتقنة جعل النقد الأدبي تلقائياً كما هو الحال بالنسبة لكتابة الخطاب.

وتتابعت بعد ذلك بعض العواقب الأخرى، كان بعضها ضرورياً لتفصيل وإيضاح المعايير الجديدة. عندما نقرأ لوك:

وإنني لأسأل عما إذا كان الرجل الأعمى الذى استطاع أن يميز سنوات عمره من خلال حرارة الصيف، أو برد الشتاء، أو من خلال شم أى من زهور الربيع، أو تذوق إحدى ثمار الخريف، فإنه لم يكن لديه معيار أفضل من ذلك لقياس الزمن مثلما كان للرومانيين قبل إصلاح تقويمهم الذى جاء على يد يوليوس قيصر.^(٣٣)

ندرك على الفور علاقة جديدة بين الزمن والأحاسيس وأيضاً أساليب الإحساس. لقد جعل علم النفس عند لوك المكان والزمان الممتد، والاستغراق يتعانقان بشكل متبادل ويفهم كلاهما الآخر.^(٣٤) ويعتمدان على تلاحق الانطباعات الحسية، ويعنى هذا أن مبدأ "فن الشعر" القديم لم يعد صالحاً منذ أصبح التصوير الأفضل فى أى كتاب لا يستطيع أن يتمخض عن إحساس بلاغى متفرد، بينما الصورة، بشكل خاص إذا ما وجهت لإحداث الأثر المتلقى الموجود عند واتو وفراجونارد وجينسبورو قد ولدت عدداً لا محدود من المحفزات المباشرة. ناقش تلك المشكلة ديبيروت متبعاً نظرية "قطار الأفكار" ليعرف الصورة كـ "لحظة مميزة". بينما ذهب لسينج إلى أبعد من ذلك حين جعل التمييز بين الأدب والفنون المرئية محورياً رئيسياً لكتابه *Laokoon*. فجاء الفصل السادس عشر بما فيه من مناقشة براءة حول التضاد بين "العلامات المتتالية" و"العلامات المرتبة فى محاذاة" ليفتح الطريق لنظرية علم الجمال المبنية على نقاء الأكثر لا على التمييز بين الألوان الأدبية. حقيقة جاء ذلك الاكتشاف، الذى ألمح إليه بومجارتى فى كتابه علم الجمال (١٧٥٠)، ليشرح حماسة جوته عندما قرأ كتاب *Laokoon* لأول مرة.

ولم تذهب التغيرات التى تخللت بدايات القرن الثامن عشر ووسطه دون معارضة، ولا يزال - على الرغم من ذلك - الكلاسيون الحداثيون يتشبثون برأيه ضد اتجاه الحساسية. فبسبب النزاع بين القدم والحداثة، كان للديكارتيين أنصارهم على كلا الجانبين. كما جاءت

Locke, *Essays*, II. xiv (٣٣)

Locke, *Essays*, II. xv (٣٤)

نظريات نيوتن بما بها من "قوى غامضة" بمثابة انتعاشة جديدة للأرسطاطيلية الخفية، بينما يمكن تعرض مبادئ الكلاسيكية الحديثة لعقلنة مفاهيم ساقها الكلاسيكيون على التريية دون نظرية ثابتة. واعتقد هودار تنولاموت، أحد أصدقاء فولتير وراموا، أن تعاليم أرسطو وهوراس قد حولها المحدثون إلى قواعد عالمية؛ هؤلاء الذين استطاعوا استخدام النظرية العلمية للمشاعر تلك التي شكلها ديكرت.^(٣٥) وجاء كتاب باتوا الفنون الجميلة محيلاً إلى نفس المبدأ كمحاولة لتطبيق معايير مماثلة على الفنون والآداب. وعلى الرغم من إعجابه بالعلم النيوتني، فقد جاء فولتير موافقاً إياهم، وهذا ربما يفسر لماذا ظل مخلصاً للتراجيديا ومتهمكاً على العاطفيين. وفي واحدة من السخریات الصغيرة في التاريخ الأدبي، فقد جعل تمسكه بمعايير عقلانية منه محافظاً فيما يتعلق بأمور التنوق. وبشكل صحيح جاء كاسيرا ملاحظاً: "أن تطور الفلسفة التجريبية من لوك إلى بيركلي ومن بيركلي إلى هيوم يمثل سلسلة من محاولات رامية إلى تقليل الاختلاف بين الإحساس والانعكاس، وأخيراً كي تمحوهم بالكلية معاً".^(٣٦) لقد كان هذا هو الموقف الذي حاول كل من فولتير وجونسون، هذا الثنائي الغريب كما يبدو، أن يعارضها. فقد أيد التراجيدية الكلاسيكية الحديثة كلون أدبي. وقد علق جونسون على الأوسيان قائلاً: "ياسيدي، ربما يكتب رجل تلك السخافات إلى الأبد، فقط إذا ما تخلى عن عقله في فعل ذلك"،^(٣٧) وهو ما جاء كصدى لملاحظات فولتير المهينة حول روح القوانين - حجرة رديئة الترتيب - وأيضاً حول حب روسو المزعوم لـ "غير اللائق، البهتان والكذب، والضخم الهائل".^(٣٨)

احتذى العديد من النقاد والكتاب حذوا آخر. فرفض بعضهم مذهب الكلاسيكية الحديثة لكنهم تمسكوا بالموروث الكلاسيكي والوقائية Palladianism التي، كما زعموا، أنقذت البهرج. في حين لم يقبل الآخرون هذا الحل الوسط، وطوروا الإمكانيات التي أضفتها عليهم نظرية المعرفة التجريبية غير المستندة إلى النظرية.

Houdart de La Motte, *Discours*. P.21 (٣٥)

Cassirer, *Philosophy*. P.100 (٣٦)

Life. P.1,207 (٣٧)

Quoted by Naves, *Le Gout*. P.362,366 (٣٨)

ومن بين هؤلاء الوقائيين كان بوب ومونتيسكيو ومنيلدنغ. الذين حاولوا التوفيق بين العقلانية وتجانس وتناغم الآراء المعروضة. فالعقل بالنسبة لهم أصبح المعدل وكذا الموروث اليوناني-الروماني الذي حفظ من إدخال جرعة حديثة من الشهوانية الكافرة على شخص الآلهة. كما كان الذوق، الأداة الرئيسية لعلم الجمال لديهم، قدرة غامضة هي التي تتوصل إليها البراعة الفنية من خلال قراءة الكلاسيكيات، وأيضا من خلال إعادة تشكيل المنظر الإنجليزي وكذا من خلال جعل الشكل المعبدى لمانزل مدينتهم يرمز إلى فضائل المذهب الإنساني المدني. فإلى حد ما، بين شافيتسبري الطريق، منذ أن كان مدافعا فصيحاً عن الموروث الكلاسيكي ولكن امتد أثره إلى الحركة الرومانتيكية بمفهومها عن الشاعر كخالق يعتمد من خلال أعماله إلى التناغم بين قوى الطبيعة. كما جاءت مقالة بوب مقالة في النقد بمثابة انتعاشة مماثلة لتلك الوقائية. فمن أول وهلة، تبدو كما لو كانت تبديلاً مباشراً لكتاب بوالو فن الشعر وما به من استخدام للدويتو الملحمي، وتعريفه للفن كـ "طبيعة مرتبة بأسلوب معين" - اقتباس مباشر من تأملات رابيين - ومديحه المستمر للكلاسيكيات. وعلى الرغم من ذلك فلا يزال يبدو واضحاً أن هدف بوب الحقيقي هو الابتعاد بعيداً عن شكلية المأخذ الهندسي، وكذا إيداء تذوق للمكان الذي خصص ذات مرة للقواعد.

ذهب مونتيسكيو إلى أبعد من ذلك من خلال إطلاقه على العقل "أكثر الحواس براعة" مؤكداً بذلك أن العقل أضاف إلى متعتنا بالطبيعة من خلال تنقيح مشاعرنا واستمراء جمال الآراء المعروضة. أثبتت الفصول غير المنتظمة في روح القوانين مثل تلك التي عند توم جونز، أن أكثر الكتب حماسة وطموحاً تحتاج إلى التأثير على الخيلاء المقفل لنظام معهود مسبقاً. فإذا ما كان للمعرفة أن تترك من خلال "الطريقة التاريخية"، قوانين البراعة، مثل هؤلاء الخاصين بالحكومة المدنية أو المنظر العام لحديقة إنجليزية، يمكن أن تساق من خلال تأمل خصوصيات الزمن والمكان. لقد ظن مونتيسكيو أن التطابق والتماثل "لا يحتمل أو يطاق"،^(٣٩) تماماً مثلما استبعد بوب الهندسة من الحديقة الإنجليزية، بسبب أن التنوع والشذوذ

يتواصلان مع الصيغ البلاغية المعرفية التي أضفت نوعاً من التماسك على الصورة العالمية التي تتشكل لديهم. وعرف فيلدينج توم جونز كـ "تاريخ وليس نظاماً".^(٤٠)

حاول هيوم توفير قاعدة فلسفية لهذا الحل الوسط في مقالته في معيار التذوق. لم يكن بالتأكيد غير معنى بجماليات المذهب الكلاسيكي الجديد،^(٤١) لكن كان عليه أن يسلم بأن "الإحساس القوي توحد إلى إحساس رقيق"^(٤٢) يمكن أن يلعب الدور الذي كان مخصصاً ذات مرة للقواعد. حاول توفير قاعدة علمية لمعياره الجمالي من خلال الجمع بين علم الطبيعة لدى نيوتن وترابط الأفكار. فكتب "أنعمت الطبيعة بنوع من الجاذبية على بعض الانطباعات والأفكار، التي من خلالها تستطيع إحداها من خلال مظهرها أن تقدم بشكل طبيعي تلازمها".^(٤٣) وقد ساعده ذلك على تقديم ذاكرة رجل متقف كأساس المنبع الحقيقي للأحكام النقدية. إذا ما كان دور العقل قد اضمحل إلى النقطة التي لا تستطيع أن توجد فيها العلمانيات، وإذا ما كانت الكلمات، كما كان الحال مع علم لغويات لوك^(٤٤) تعتبر مجرد علامات فإنه لا يمكن لأى من القيود أن تخصص لحرية الكتاب. لقد أصبح معيار التذوق نوعاً من التدرج المنزلق. فقد أثبت حكم هيوم الشهير حول رواية *Tristram Shandy*^(٤٥) كم كان متماثلاً (صار على طريقة واحدة دون اختلاف)، وأيضاً كم كان جونسون في فهمه للإنتاج المعاصر متفوقاً. وعلى الرغم من ذلك، حتى ما إذا كان لديه من الفراسة ما يكفى ليتذوق محدثات ستيرن، فلقد كان يعلم أن نجاح الأوسيان لم يرتق إلى ذوقه. فقد تنبأ في آخر خطاب له إلى جيبون بـ "انهيار الفلسفة وانحطاط الذوق".^(٤٦)

(٤٠) *The History of Tom Jones, A Foundling*, ed. Martin C. Battestin and Fredson Bowers (Oxford, 1974). P.651

(٤١) نوقش تمسكه بمعايير الكلاسيكية الجديدة في الفصل العاشر من هذا المجلد.

(٤٢) *Essays*, II. P.278

(٤٣) Hume, *Treatise*. P.289

(٤٤) Formigari, *L'Estetica*. (٤٥)

(٤٥) أفضل الكتب التي كتبها رجل إنجليزي خلال هذه الأعوام الثلاثين (حيث إن فرانكلين رجل أمريكي) كتاب

Tristram Shandy p.269

Letters of David Hume, II. P.310 (٤٦)

على الرغم من ذلك كان هناك نقاد آخرون لم يشاركوه ذلك التشاؤم، فطوروا بعزيمة قوية كل المفاهيم المضمنة في علم المعرفة عند لوك من خلال تبني الحل الوقائي الوسط، وأيضاً من خلال تأكيد أهمية خصوصية الوقت والمساحة كمعايير جمالية. ساروا على الدرب الذي افتتحه اهتمام أديسون في الملاحم الشهيرة بانجذاب، فانبروا إلى العمارة القوطية. قال ديفوا "إن مصير الأشياء يعطى وجهها جديداً لها"،^(٤٧) كما لو كان يتمنى إيجاد شعار لمجتمع القدماء المؤسس حديثاً. وتفسر تلك المواقف العقلية لماذا لعب عنصر الزمن جانباً مهماً في نهضة الرواية والمراسلات القصصية وغيرها. كما تفسر أيضاً لماذا طلب هارون هيل من ممثلي روايته *Athlestan* أن يلبسوا الفراء حيث "كان ذلك عادة في أزمنة الساكسونيين". أصبحت الصور البلاغية المحلية والنزعة التاريخية ضمن متطلبات المخيلة الحقيقية، وقد شجعوا أيضاً اتجاه الناس إلى أدب القرون الوسطى والرجوع إلى شكسبير، الذي كان تجاهله للألوان الأدبية وتعامله مع اللغة كأقرب ما يكون إلى الحياة الحقيقية عن تلك الآراء المأخوذة من الماضي لدى درايدن. ويتمثل ذلك في مديح جراي للكتاب الإنجليز الأوائل مع موقفه من التاريخ الأدبي: "يمكنني الاعتقاد في (ما قاله السيد درايدن) أن قياسهم على الأقل بالمقاييس الجادة والمقاطع الشعرية الملحمية، كانت موحدة إذا ما كان النطق بها سليماً".^(٤٨)

كان هدف كتاب توماس وارتن تأملات في الملكة الأسطورة وكتابه تاريخ الشعر الإنجليزي، وكتاب هوارد رسائل في الفروسية والرومانسية وكتاب بيرس مخلفات الشعر القديم ومقالة هيرد شكسبير وكتابه حول التشابه بين الشعر الإنجليزي والألماني في العصور الوسطى؛ هو تحسين المعايير الجديدة من خلال تاريخ مأخذها النقدي، وإذا كان للقارئ من القدرة العقلية ما يجعله يتخيل خصوصيات الزمان والمكان التي توضحها النصوص القديمة، فإنه بذلك يسهم في الاستكشافات التي أحدثتها الحداثة في عصره. فقد طورت أيضاً قدرته على فهم ليس فقط الفترة الزمنية كوحدة كاملة، لكن تعاقب مثل هذه الفترات، كل بما لها من صورة عالمية. لقد أدى ذلك إلى محاولات هوراس وولبول في التفرقة بين الحقب المختلفة في تاريخ الأسلوب القوطي. وأيضاً فقد أدت إلى كتابة بونيكلمان *Geschichte der kunst des*

A Tour through the Whole Island of Great Britain, Introduction. (٤٧)

Quoted by Atkins, *Criticism*, P.202 (٤٨)

Altertums ووصف تاريخ العلم في كتابه *Mappemondes*، وأيضاً إلى انتصار الرواية التاريخية. شُرع في استخدام النزعة التاريخية كأداة للبحث والتحقيق لفترات زمنية ممتدة. ويفترض علم الآثار القديمة وعلم الجيولوجيا وعلم معاش الإنسان في الأزمان القديمة - عن طريق الاستدلال من المستحدثات - أهمية متنامية في تطور الخيال العلمي معطياً مفهوم الدلالات الضمنية السامية التي لم يتنبأ بها بوالو في كتابه تأملات في المنطق. عرفت الساحة سواء فيما يتعلق بالزمان أو بالمكان، هذا النوع الجمالي الجديد المسمى بحدائث عصر الحساسية.

فتح أديسون الطريق، فكتب في كتابه المشاهد واصفاً لـ "فساحة وضخامة الطبيعة": "إن أكثر الطرق نبلاً ومديحاً لاعتبار هذا الفضاء اللامحدود يتأتى فقط من خلال سير إسحاق نيوتن، الذي أطلق عليه مركز الحساسيات في دماغ الإله". وبهذا ارتبط سمو الطبيعة بمبدأ نيوتن وعلم نفس لوك، موظفاً مناخ الحساسية المؤلف لقارئ الإنجيل البروتستانتى الذى يعلم الشعر المترامى الأطراف الموجود بالمزامير، والذي يربط وجود الإله في الخلق مع عظمة المناظر الطبيعية. وقد أثبت البحث الأخير أن العلم الحديث عادة ما يخلط بين مصادر الكتاب المقدس وعلم نشوء الكون النيوتنى.^(٤٩) ربما يفسر ذلك لماذا استخدم دينيس أو ويليام سميث ترجمة بوالو للونجينيوس من أجل عرض الخاصية الشعرية في الكتاب المقدس^(٥٠) بينما جاء روبرت لوث ليحذ، مؤكداً على خصوصيات الزمان والمكان، أن الكتاب المقدس يجب أن يقرأ كما "قرأه العبرانيون". كما كان الجمهور، الذى أكد النجاح المفاجئ لطومسون، على استعداد لمشاركة دينيس الاعتقاد فى أن "المحدثين سوف يملكون من خلال جمعهم بين الشعر والدين امتيازات القدماء".^(٥١)

جاء كتاب بروك استقصاء فلسفى فى منشأ أفكارنا عن السامى والجميل ليحمل أصداء كل تلك الموضوعات، فاحتوى على اقتباسات من سفر بوب، وبينما كان دوما يربطجميل بالمجتمع الإنسانى وكذا العمل الأدبى، كان دوما ما يجد أسباب السمو فى "عظم

Copenhaver, "Jewish theologies". PP.489-548 (٤٩)

William Smith's translation of Longinus ran to seven editions, Atkins, *Criticism*. P.187 (٥٠)

Dennis, *Critical Works*, I. p.509 (٥١)

وضخامة خلق الكون".^(٥٢) أوضحت أنواعه الجمالية أن رؤية نيوتن للمنظومة الكونية كانت مستقاة من علم نفس لوك، وبهذا يكون قد زود قراء طومسون وأكينسايد وكولينز وجرأى بالمعايير التى تتواصل مع حداثة الأزمنة. وكما قال بروك، إذا "كان المعيار الحقيقى للفنون موجوداً بطاقة كل إنسان"، فلا يظل بذلك تعريف هيوم للذوق قادراً على البقاء. لا يحتاج الفرد إلى دربة جيدة فى الكلاسيكيات حتى يكون حساساً للمشاعر التى تتولد عند رؤية منظر طبيعى أو منظر ضوء القمر.

لكن لم تكن الطبيعة وحدها التى تأملها الإنسان عندما كان ينظر إلى منظر ما. أدت خصوصيات الزمان والمكان أيضاً به إلى الاهتمام بألوان الدمار وأثار الماضى، وأيضاً بمظاهر الحياة الكونية العارضة. لقد رأى طومسون الفصول كـ "إله متغاير" والتغيير الطبقي لإظهار حالى لـ "هذه القوة (الإله) التى تملأ وتعمد وترفع وأيضاً تحرك الجميع".^(٥٣) جمعت رثائية جراًى العصر التاريخى (هنالك تلفف اللبلاب على البرج) مع حياة الحشرات سريعة الزوال (طور الخنفساء ورحلتها الدودية) وأيضاً مع النوم الموغل فى القدم لـ "أسلاف القرية الوقحاء". حيث إن شعراء عصر الحساسية أمثال جراًى وشنستون وطومسون كانوا على دراية بأن الزمن لا يتجزأ عن الاهتمام المتنامى الذى أوجدته حياة الطبيعة التى أسهمت ألوان الغموض بها فى انتشار الإقبال على السامى. الكتاب الثالث فى بصريات نيوتن *Optics* يحتوى على أوصاف للقوى المضطربة العاملة فى "كهوف" الأرض:

وهكذا فإن رؤيتنا للتنوع فى الحركة التى نجدها فى العالم آخذة فى التناقص، وهناك ضرورة للحفاظ عليها واستمداد العون منها من خلال مبادئ نشطة مثل سبب الجاذبية التى من خلالها تحافظ الكواكب والنجوم على حركتها فى مداراتها، كما تكتسب الأجسام حركة عظيمة عند السقوط، وأسباب الهرج والمرج التى بها يحفظ القلب والدم فى الحيوان حركة حرارية ومستديمة، إن الأجزاء الداخلية للأرض دافئة على الدوام، وفى بعض الأماكن تصل حرارتها إلى درجة عالية السخونة، الأجسام تحترق وتضىء، والجبال تأخذ النار، والكهوف

Bruke, Enquiry. P.69 (٥٢)

To the Memory of Sir Isaac Newton, II. P.142-5 (٥٣)

في الأرض تتفجر، وتستمر الشمس في حرارتها العنيفة التي تدفئ وتمد كل الأشياء بمصدر الضوء.^(٥٤)

إذا ما كان سبب الهرج والمرج مهما تماما مثل "سبب الجاذبية" في "المبادئ النشطة" للحركة، ومن هناك يستطيع الفرد أن يفهم لماذا لعبت الكيمياء دورا مهما في تطور علم نيوتن^(٥٥) ، ولماذا كان يهتم كل من الفسيولوجي والجيولوجي في القرن الثامن عشر بالبحث في طبيعة الهواء. كان نيوتن مثل شكسبير حيث امتطى عالم ميكانيكا القرن السابع عشر وكيمياء وبيولوجيا القرن الثامن عشر. إن السمو الطبيعي أقرب ما يكون إلى البصريات عنه في المبادئ.

الكيمياء ونهوض الحركة الرومانسية

بظهور توريوت ولافوازيه وماريوت وبافون في فرنسا، وألبرشت فون هالار في سويسرا، وسبالازاي في إيطاليا، وكسبار فريدريك وولف ووينكلار ستال وجارتر وسبرينجال في ألمانيا، وبريستلي وأراسموس وداروين وبلاك وهاتون ووايتهارست في إنجلترا افترضت الكيمياء والفسيولوجيا وكل العلوم التي تتكامل فيما كان يعرف بـ "العالم الحي" أهمية متزايدة للمناظرات العظيمة حول الأفكار. وكما أوضح يفون بيلافال^(٥٦)، فهناك اضمحلال على الجانب الآخر في علم الهندسة فكيف يمكن للفرد أن يستخدم أشكالا هندسية لتفسير نمو النباتات، أو أثر إشعاع الرعد، أو حتى انتشار الغازات؟

وقبل نشر استقصاء بروك ببضع سنين، أكد كتاب هارتلي ملاحظات أن التطور النسبي لعلم نفس لوك وعلم طبيعة نيوتن بإمكانه أن يقود إلى نظرية علمية لحياة تعتمد على الفسيولوجيا. ويستطرد، إذا ما جاء أثر الجزيئات على أعضاء الحواس ليثير ترددات على الجهاز العصبي، فقد أصبح من الممكن أن نعد تلك الترددات من أجل أن نقرر كم تستطيع ذاكرتنا أن تعيد تنشيط الانطباعات التي أحدثتها هذه الترددات. وبهذا الجمع بين الرياضيات والأحياء أمل هارتلي أن يبين كيف احتل تداعي المعاني والعاطفة بشكل تدريجي مشاعرنا،

Isaac Newton, *Opticks*, ed. E. Whittaker (New York, 1931), Book III. P.399 (٥٤)

Metzger, *Newton, Stahl, Boerhaave*. PP.34-68 (٥٥)

Belaval, "La Crise de la geometrisation". (٥٦)

وكيف قاد للرجال إلى الحب الخالص للرب. وجاءت العملية البيولوجية ليضفي عليها أهمية غائبة.

ربما أمتعت نظرية العقل هذه ليسلى ستيفن،^(٥٧) لكنها أشعلت حماسة كوليردج المبكرة، وفسرت أيضا لماذا لم تعد الطبيعة الإنسانية ترى كوحدة ثابتة ولكن كعضو حي ذي تركيب ووظائف تتغير بشكل دائم وفقا لعوامل بيئية. وفسرت أيضا لماذا انجذب علم النفس بشكل مستمر لعلم الأحياء، ولماذا تظهر الموحدية (مذهب فلسفي) ليبنج، الذى وصفها كوحدة تتحرك من داخلها وفقا لحرفيتها، كنموذج فلسفي يتلاءم جيدا مع الحركة العلمية. وفى أعين الكتاب أمثال ديرو وهيردر فقد توافقت الحركة فى العالم الخارجى على الحواس (التكون من الخارج) مع الطاقة التى يملكها كل كائن حساس (التكون من الداخل). إضافة إلى أن الحساب التفاضلى أو التكامل قد أعطى الفلسفة مساحة رياضية قوية لكل التحولات غير المحسوسة العاملة فى أى مكان فى العالم الحى. لقد جاء كتاب لاينيس العدالة الإلهية *Theodicy* من خلال جعل كل الموحديات جزءا من الصيغة البلاغية الغائبة، ليطبق بذلك الخيال التاريخى على التدرج الزمنى الطويل المطلوب فى دراسة الجيولوجيا والتاريخ الطبيعى. ويستطيع أنصار لاينيس من خلال التأكيد على الأصول البيولوجية للحركة الفيزيائية، وأيضا من خلال إطلاق الإنسان فى البحث عن التكميلية، أن يأتوا بالأدب والفنون والعلوم الطبيعية معا، وبهذا يجعلون من الفلسفة الطبيعية عاملا من عوامل شكل جديد من أشكال الحداثة.

يعد فيكو مثالا جيدا لهذه الحالة هنا، حتى إذا كان كتابه العلم الحديث لا يمثل دليلا قويا على اهتمامه الكبير بالعلم، فقد استخدم تجريب بيكون، وشوش على الأنظمة الآلية من خلال بث الحياة والاستمرارية والفردية فى تاريخ الإنسان. بين نزعتة التاريخية الجامعة مناشدا "العصور البربرية"، كما أنه بين الشعر كصوت حى للإنسان البدائى الذى لا تزال مخاوفه وسحره جزءا من شعورنا تجاه الطبيعة، ومحاولته إعادة اكتشاف الشخصية البدائية الموجودة بالملاحم، واستخدامه لعلم اللغة المقارن، وتعريفه للحضارات ككيانات ثقافية أنبأت عن أعمال لوك وبلاك ويل ووينكلمان وأيضا أعمال هيردر نفسه.

لم يكن ديدرو أقل أهمية من التطور في الفلسفة الطبيعية، وقد انصب اهتمامه على علم البيولوجيا. علم ديدرو بأعمال لايبنتس وعرف أيضا أن التطور الذاتي للموجودات كشكل للنمو الداخلي قد جذب الانتباه إلى علم الأجنة. ففي الحقيقة كان كاسبر فريدريك وولف الذي قدمت نظريته في التوالد المتوالى نمو الكائنات العضوية الحية كعملية نشوء موجودة مسبقا. بالنسبة لديدرو كانت الحياة قوة مشكلة حركت قوتها السائدة سلسلة الكائنات العظيمة.^(٥٨) وجعلت طبيعتها الخاصة من نفسها غريبة عن الأنظمة الآلية في القرن السابع عشر، وذلك حين أكد جاك روجر: "أنه إذا لم يكن هناك أى عملية طبيعية يمكن أن تعطى وجودا لتركيب فلن يكون هناك نشوء للجنين".^(٥٩) بدأ ديدرو سلسلة من الهجمات على النزعة الكلاسية الجديدة بكل أشكالها. ففي تحليله للرسومات، لم يكن لديه الصبر والتهاون مع الانتظامية والتماثلية. وفي الأدب، تجاهل وأغفل تقسيمات الأنواع الأدبية، مستخدما نفس الألفاظ التي استخدمها للكتابة عن الصور أو الكتب، كما أنه سرعان ما اكتشف أهمية ريتشاردسون، الذي أطرى في أعماله على الوظيفة المحورية كعنصر الزمن، وكذا السلطة القوية التي يتمتع بها الشخص أو يكتسبها. وقد بلور يونج آراء مماثلة في كتابه تخمينات في التأليف الأصل. كتب: "الأصل ربما نستطيع أن نقول إنه الطبيعة النباتية، إنها تنهض تلقائيا من الجذر الحى للمبدع".^(٦٠)

وحيث أعطى الاهتمام العام في علوم العالم الطبيعي، نجد هيردر قادرا على استخدام مثل تلك المفاهيم بشكل كامل كإبداع نباتي ونمو مستمر من أجل تطوير المتضمنات الفلسفية لعلم البيولوجيا المعاصر. ومنذ البداية في الستينيات من القرن الثامن عشر وبدايات السبعينيات، جاء كتابه *Kritische Walder* وكتابه *Adhandlung uber den Ursprung der Sprache* ليبيينا أنه كان يحاول الجمع بين العلم والفلسفة. اكتشف هيردر فيكو من خلال قراءته لعمل لسيزاروتى عن الأوسيان^(٦١)، كما أنه أيضا علم بأعمال هارتلى وأيضاً بأعمال مواليه برستلي.^(٦٢) كان اهتمامه بالعالم الطبيعي عميقا، فقرأ أعمال دوبنتون وفيك دازاير وبلومباش وكامبر، ومونروا، مشيرا إلى عمله تركيب وفسولوجيا الأسماك. وعلى الرغم

Lovejoy, *Great Chain of Being*, ch. VIII. (٥٨)

Roger, "Living world", in Rousseau and Porter (eds.), *The Ferment of Knowledge*. P.271 (٥٩)

Young, *Conjectures*. P.12 (٦٠)

Wellek, *History*, I. p.181 (٦١)

Nlsbet, *Herder*. PP.305-18 (٦٢)

من كونه أقل اهتماماً بعلم الرياضيات والفيزياء فقد قرأ عن نظرية الاحتمالية وربما كان لذلك تأثيره على مفهومه عن التطورات التي ابتكرت آراء لامارك. لقد اعتبر أنه "بما أن الشجرة تبدأ من الجذر، فلا بد للتطور في الفنون والآداب أن يستمد من أصولها. وقد أجرى تطبيقاً عملياً لنظرية التوالد المتوالي على النقد الأدبي عندما وصف تأثير هومر المستمر على حلفائه قائلاً: "حيثما كان هناك توالد متوال، وإضافة تطور حتى إلى الشكل المنتظم أو قوة أو أطراف، فلا بد وأن يكون هناك كائن عضوي حتى، كما تبين الطبيعة بأكملها هذا، وهناك أيضاً شكل للطبيعة والفن الذي تتأغمث كل العناصر في المساهمة في تطوره".^(٦٣) وإذا كانت تلك نظرية الإبداع الأدبي، فلم يعد الشاعر يرسم الطبيعة في لباس مميز. يمكن أن يشق إبداعه النباتي من طبيعة العناصر التي طورها هو في صيغته عمل فردي حتى. لقد أعطت الطبيعة القاعدة للفن وليس العكس. شاركه ذلك الرأي وطوره أيضاً جوته، الذي كان نفسه باحثاً بيولوجياً، والذي وصف رجل الإبداع كأداة الطبيعة. فقد أوجدت هذه النظرية نظرية جديدة للأنواع الأدبية ومعياراً جمالياً جديداً، وقد ناقشها وأذاعها كبار النقاد بالمدرسة الألمانية وهيردر وجوته وشليجل وكانط وشيلينج. وكما قال رينيه ويليك، فحتى إذا ما كان "كل واحد من هؤلاء الفلاسفة قد ذهب بعيداً عن هذا إلى بيئة فكرية مغايرة ومرر خلال تطور مختلف"^(٦٤) فإن هناك قدرًا كبيراً من فلسفة الرموز، كما أصبحت المفاهيم الرئيسية في النظرية الجمالية هي الإبداع، وأصل المنشأ، والنمو، والكلية العضوية، وقوة الحياة، والفلسفة الطبيعية، والتعبير والإحساس وكذا الخيال. لقد ظهر المفهوم الجديد وجعل الحياة الفكرية الألمانية ضرورية لحركة الأفكار في أوروبا.

وبينما جاء رافضاً للتراجيديا الفرنسية، جاءت الحركة الرومانسية لتتشكل عندما انتقد جيرستبرج لتوماس وارتون، حين كان يخشى إعادة النظر والحكم على أعمال سبنسر. إذا ما كان الشاعر "صانعاً"، وكما قال كانت في كتابه نقد الحكم، فإن أعماله التي دارت حول قواعده الذاتية الفردية. كان المبدع صوت الطبيعة وكانت أساليب تعبيره مفهومه بالفطرة. كانت وظيفة الناقد وصف الأنواع الأدبية بنفس الطريقة التي يتبعها عالم النباتات في وصف

Herder, *Samtliche Werke*, XVIII, p. 438. Quoted by Wellek, *History*, I, pp.305-18 (٦٣)

Wellek, *History*, I, p.189 (٦٤)

الأجناس، واستندت مثل تلك الأنواع على الطبيعة الروحية - العضوية للفن. تبنى هامان، مثله مثل فيكو، منظورا سطحيا تاريخيا. فاعتقد أن "الملحمة والرسالة القصصية البدائية".

خضعت تلك الأنواع الأدبية المختلفة لتغيرات تركيبية عميقة على مدار القرن، فشهدت القصة النثرية اختلاف الرواية التاريخية وتطور بداية تكوين الشخصية. وهى تعد شكلا جمع بين عنصر الزمن فى رواية الطريق الإنجليزية وعلم نفس "نمو العقل". استقبلت الملحمة بثا قويا للبدائية، وقدمت الأوسيان والكتاب المقدس و *Minnesang*، والشعر الشعبى الإسكندنافى والصقلى كنماذج من خلال جوته وهيردر اللذين وجدا بها شعرا خالصا يعود بها إلى أصولها. بينما شهدت الدراما صراعا مريرا بين ما تبقى من الرصيد الدرامى والمسرحيات الرومانسية المستوحاة من شكسبير، وبروميسيوس الذى أطرى عليه بالمديح هيردر لما أبداه من اعتقاد فى الوحدات كـ "قيود لخلايا لانتا". لكنها كانت فى الشعر ذلك النوع الغنائى الذى أوجدت حدائة الرومانتيكيين أفضل تعبيراته، إن صوت الإنسان هنا قد عبر عن حيوية الأفكار ونقلها المادى من خلال الأصوات. ومن ثم كان الدور الذى لعبته الموسيقى فى رومانتيكية ألمانيا، حيث إن الأصوات فقط بإمكانها أن تعبر عن غزو الزمان والمكان بالقوة. ظن ويلهم هينس أن صوت المغنى يتمتع بكل "القوى الغازية" بسبب أنها تصدر "موجات ترددية" "تجتاز جسد" المستمع.^(١٥) وبنفس الطريقة، اعتقد هيردر أنه من خلال الأصوات فى القصائد الغنائية "تظهر روحها وحركتها وحيويتها".^(١٦) وبهذه الطريقة فى استحسان الجمال فى النص، يستطيع الفرد أن يشعر بالأثر الذى تتركه مثل تلك المفاهيم مثلما للسائل والإثير والغاز والكهرباء والكالورى على الخيال العلمى.

لكن بينما كان التعبير عن الفردية يؤخذ إلى التشدد فى الشعر الغنائى فقد تم التأكيد أيضا بشكل قوى على الجانب الجماعى للإبداع. وبنفس الطريقة التى أسهم بها كل من نيكول أو أرنولد أو حتى علماء اللغة التابعون لمدرسة لوك فى تكوين المفاهيم النقدية، جاء تورجنت، وروسو، وكوندياك، وهيردر، وويلهيم فون هامبولدت ليطوروا آراء لاينس حول أهمية الأشكال الشائعة والبدائية للغة،^(١٧) فرأى هيردر أن العملية الجماعية لبث اللغة أوجدت

Rita Terras. *Wilhelm Heineses Asthetik* (Munich, 1972). Pp.65-9, 110-18 (١٥)

Samtliche Werke. XXVII. P.5 (١٦)

Leibniz quoted by Aarsleff. *Papers*. P.393 (١٧)

شخصية منفردة لأدب شعب ما. وما عناه وينكلمان فيما يخص الفنون المرئية للقدمات، عمله هو فيما يخص أدب عصره. ولكي نفر بأن "المبدع في اللغة أيضا مبدع في الأدب القومي" يجب علينا أن نجعل من الكتاب مخصصا في داخل عالم من الإبداع الجماعي. إن هذا المفهوم عن اللغة كمشروع للتغيير الفردي في إطار عملية إبداع جماعي طورها مؤخرا ويليم فون هامبولدت في كتابه *Über die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues* عام ١٧٩٢ وكذلك أيضا كولبيرج.^(٦٨)

أصبحت التغييرات التي طرأت على اللغة عبر فترات زمنية طويلة مشكلة رئيسية خلال الستينيات من القرن الثامن عشر.

رأى روسو، مثله مثل كوندياك وتوجورت، في اللغة ليس فقط التعبير عن مشاعر وأفكار الإنسان ولكن أيضا الوسيلة التي من خلالها تنتقل طبيعته بشكل متواصل. وقد صاغ توجورت، من أجل إعطاء صيغة واضحة لما يبدو كأنه مفهوم جديد تماما، مصطلح "التكميلية" وهي لفظة مماثلة لـ "الانبساطية" التي صاغها أيضا لوصف طبيعة الغازات في الموسوعة. لقد عمل توجورت العالم باللغة بدا بيد مع توجرت العالم بالعلوم منذ أن أسهم هو أيضا بمقالات حول "علم الاشتقاق" و"المغناطيسية" و"الأثير" و"الكهرباء المائية".

ولما يتمتع به من الطبيعة الترددية لنصوت البشري وإمامه بالعلاقة بين علم النفس والفسولوجيا، يستطيع الخيال العلمي أن يمثل اللغة كسائل بسط العقل من خلال اكتشاف الكلمات الجديدة التي بثتها الأجيال المتلاحقة. فلقد أصبحت انبساطية نفسية الإنسان هي أداة التكميلية. وسرعان ما صيغت هذه الكلمة كمفهوم فلسفي يحصر مجموعة من الصيغ البلاغية المعرفية الجديدة. وأشاعها روسو في كتابه حوارات حول منشأ عدم المساواة وتبناها واتبعها أيضا كل من برايس، وبرستلي، وكوندوريكث، وجودوين، ومدام دي ستال. لكن كانت رأى ذات مرة أن روسو، من خلال استخدامه لتكميلية الإنسان كأداة لتحويل الذات، قد أوجد بذلك "اكتشافا عظيما لم يكن معروفا من قبل عند القدماء".^(٦٩) فرأى روسو أن الإنسان بمقدوره أن

(٦٨) للمزيد عن هامبولدت وكولبيرج انظر الفصل الأخير من كتاب تشومسكي *Cartesian Linguistics*.

(٦٩) Cassirer, Rousseau, Kant and Goethe. P.21

يخلق لغة فقط من خلال حياته في المجتمع، كما رأى أيضا أن الحياة الاجتماعية قد شكلت طبيعته وشرحت تاريخه. "موغلا في قلب البادية" لقد استطاع أن "يعرى طبيعة الإنسان" كما شرحها في كتابه اعترافات. فقد بين العالم الطبيعي له ماهية طبيعة الإنسان الحقيقية، التي استخدمها وجوده الحالي. بإمكان الشعراء أن يكتسبوا معرفة فطرية عن الطبيعة الحقيقية للإنسان بسبب أن الأحاسيس والتلميحات التي أثارها الصورة الشعرية ساعدتهم على إنشاء ارتباطات حافلة بين العالم الطبيعي ومشاعرهم الخاصة. إن مثل تلك الآراء، التي قد حدثت كنتيجة لدراسة أصل ومنشأ اللغة وكذا من خلال تطبيق الخيال التاريخي على التدرج الزمني الطويل، قد أدت إلى النهضة المعمارية اليونانية الحديثة في الفنون المرئية.^(٧٠) لقد أحدثت طينيا عميقا للانتعاش القوطية وإعادة استكشاف الأشكال الأدبية والفنية الشائعة التي كانت ترى بوصفها الأكثر حقيقة من الطبيعة الداخلية للإنسان بسبب أنهم كانوا قريبين إلى أصل ومنشأ الأدب.

وهكذا فإن الصبغة الفطرية والنغمة التكرارية غير الفنية في الشعر الغنائي عرضت كمنبع رئيسي لأكثر الأشعار عمقا، وقد أدى هذا إلى اتهام علني لمجموعة الألفاظ الشعرية. أرسى وردزورث هذه النقطة حتى قبل أن يشرع في كتابة افتتاحية *The Prelude* الذي لا يزال عنوانه الفرعي مذكورا "تمو عقل الشاعر". لقد كتب في مقدمته للملاحم الغنائية : إن لغة مثل هذا اللون من الشعر كما أحبه، كلما أمكن، هي اللغة التي يتحدث بها حقيقة الرجال.^(٧١) بمعنى آخر، لا يعتقد الشاعر الرومانسي، كما فعل جيبون والمتمسكون بالقيم الأثرية، بأن "لغة الفيلسوف لسوف تتردد دون أثر على أذن القروى الخشن".^(٧٢) علم أن ذلك القروى الخشن له نصيبه في اللغة العامة للرجال، وأيضا أن "الأشياء الموجودة في أفكار الشاعر موجودة في كل الأمكنة". علم أيضا أن الشاعر مستأن على رسالة "إلهية" بسبب من أن أعماله، التي تحمل في طياتها الشخصية الفردية لصوته الخارجي، سوف تنمو مع اللغة

Oeuvres complete, III. P.384 (٧٠)

Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*. P.29 (٧١)Gibbon, *Decline of the Fall*. V. p.342 (٧٢)

وتعيش بداخلها. "يربط الشاعر الإمبراطورية الفسيحة للمجتمع الإنساني بالمشاعر والمعرفة، كما تنتشر فوق كل الأرض وعبر كل الأزمنة." (٧٣)

ومعرفة رسالة الشاعر بهذه الألفاظ تبدو غريبة بعض الشيء، إن لم تكن سخيفة، بالنسبة لبوالو، وبوب، وحتى جراي، لكن هناك عديداً من التغيرات التي تخللت عصر العقلانية وعصر التكميلية، وهذه التغيرات تفسر لماذا تمسك الشاعر الرومانسي بأراء تختلف عن تلك التي كان يعتقد فيها الأسلاف والسابقون. إن العلاقة بين النقد الأدبي والحركة العلمية تضفي بعض الضوء على الشخصية المنطقية لهذا التطور. وتفسر أيضاً لماذا يجد البحث الذي يقوم به العلماء أصداء لدى القوى التخيلية لهؤلاء الذين يعمدون إلى تأمل العالم من خلال طرق أخرى.

ثبت الأسماء

Alexander the Great	الإسكندر الأكبر
Ann, Queen of England	آن، ملكة إنجلترا
Abbt, Thomas	أبت، توماس
Abelard ,Peter	أبلار، بيتر
Apostolides, Jean-Marie	أبوستوليديس، جان ماري
Apollonius of Rhodes	أبولونيوس الروديسي
Atterbury, Francis	أتربري، فرانسيس
Attaignant, Gabriel Charles Abbé de '	أتينان، جابريل تشارلز، آبي دو
Addison ,Joseph	أديسون، جوزيف
(see eds. Bandini, Buhle) Aratus of Soli	أراتوس أوغ سولي
Arbuckle, James	أربكل، جيمس
Arbuthnot, John	أربوثنوت، جون
Aretino, Petro	أرتينو، بيترو
Argens, Jean-Babtiste de Boyer ,	أرجنز، جون بابتيست دويويه
Marquis d'	
Aristotle	أرسطو
Archelaus	أركيلوس
Antoine ;and Nicole, Pierre Arnauld	أرنول، أنطوان و نيكول، بيير
Bautista Arriaza, Juan	أريازا، خوان بوتستا
Aristarchus of Samothrace	أريستاركوس أوغ ساموثراس
Aristobulus (see Valckenaer)	أريستوبولس
André see Dacier Aristophanes	أريستوفان

Aritophanes of Byzantium	أريستوفان البيزنطي
Ariosto, Ludovico	أريوستو، لودوفيكو
Astle, Thomas	أسل، توماس
Achery, Jean Luc d'	أشري، جان لوك دي
Augustus Caesar	أغسطس، القيصر
Plato/Platonism	أفلاطون
Akenside, Mark	أكينسايد، مارك
Alberti, Joannes	ألبرتي، جوانيز
Algarotti, Francesco	ألجاروتي، فرانسيسكو
Aldrich, Henry, Dean	ألدريتش، هنري دين
Aelfric	ألفريك
Alembert, Jean le Rond d'	ألمبير، جان لو رون دو
Alison, Archibald	أليسون، أرثشبولد
) see Valckenaer (Ammonius	أمونيوس (انظر فالكينار)
Amyot, Jacques	أميوت، جاك
Dacier (see André Anacreon)	أناكريو
Andrewes, Lancelot	أندروز، لانسلوت
Anton Ulrich, Herzog	أنطون أولريتش، هيرتزوج
Aurelius Antoninus, Marcus	أنطونينوس، مارك أوريليوس
Aubignac, François Hédelin, Abbé d'	أوبيناك، فرانسوا هديلين، أبي دو
Hotman, François	أوتمان، فرانسوا
Otway, Thomas	أوتواي، توماس
Augustine, Saint, of Hippo	أوجستين، القديس

Ogilvie, John	اوجلیفی، جون
Houdart de La Motte, Antoine	اودارت دی لا موت، اَنطوان
Houdetot, Madame d'	اودت، مدام دو
Oddy, Sforza	اودی، سفورزا
Oedipus	اودیپ
Ortiega y Gasset, Jose	اورتیجا و جازیت، خوسیه
Orsi, Giovanni Giuseppe, Marchese	اُرسی، جیوفانی جیسیپی، مارکیز
Orwell, George	اُرویل، جورج
Oeser, Adam Friedrich	اُزیر، آدم فریدریش
Ozell, John	اُزیل، جون
Jane Austen	اُستن، جین
See Macpherson, James (Ossien)	اُشیان (انظر مکفرسون، جیمس)
Ovid	اُفید
Oldham, John	اُلدهام، جون
Omeis, Magnues Daniel	اُمیس، ماجنوس دانیال
Avison, Charles	اُفیسون، تشارلز
Etherege, Sir George	اِثریدج، سیر جورج
Egg	اِج
Edgeworth, Maria	اِدجوورث، ماریا
Edwards, Thomas	اِدواردز، توماس
Edwards, John	اِدواردز، جون
Ernesti, Johann August	اِرنستی، یوهان اُوجست
Ernesti Johann Christian Gottlieb	اِرنستی، یوهان کریستیان جوتلیب

Aesop	إسوب
Echlin, Elizabeth, Lady	إشلين، إليزابيث، اللیدی
Elstob, Elizabeth	إلستوب، إليزابيث
Elstob, William	إلستوب، وليام
Elibank, Patric Murray, Lord	إليبانك، باتريك موراي، لورد
Ellis, George	إليس، جورج
Eliot, Thomas Stearns	إليوت، توماس ستيرن
Eliot, George	إليوت، جورج (الاسم المستعار لماري آن إيفانز)
Alves, Richard	إلفيس، ريتشارد
Emmery, Willem Baron de Perponcher	إمري، ولييم، بارون بيربونشر
Inchbald, Elizabeth	إنتشبولد، إليزابيث
Engel, Johann Jakob	إنجل، يوهان جاكوب
Engelen, Cornelis van	إنجلين، كورنيليس، فان
Enfield, William	إنفيلد، وليام
d' Epinay, Louise Tardieu	إيبان، لوي تاردو دو
Epictetus	إبيكتيتوس
Epicurus	إبيكورس
Egmont, John Perceval, second Earl of	إيجمونت، جون بيرسفال، الإيرل الثاني
Eden, Anne	إيدن، آن
Isocrates	إيزوكراتس
Eichhorn, Johann Gottfried	إيشهورن، يوهان جوتفريد
Evans, Evan	إيفانز، إيفان

Evelyn, John	ایفلین، جون
Effen, Justus van	ایفن، یوستس فان
Eckhel, Joseph Hilarius	ایکل، جوزیف هیلاریوس
(see Barbauld) Aikin, Anna Laetitia	ایکن، آنّا لایتیشیا
Aikin, John	ایکن، جون
Ainsworth, Robert	اینزورث، روبرت
Ainsworth, Michael	اینزورث، مایکل
Patriarchi, Gasparo	باتریارکی، جاسپارو
Patrick, Simon	باتریک، سایمون
Paciaudi, Paulo Maria	باتشیودی، باولو ماریا
Butler, Samuel	باتلر، صمویل
Batteux, Charles	باتو، شارل
Patot, Simon Tyssot de	باتوت، سیمون تیسوت دی
Beattie, Gerard	باتی، جیرار
James Beattie	باتی، جیمس
Bakhtin , Mikhail	باختین، میخائیل
Paracelsus	باراسیلوسوس
Barbauld, Anna Laetitia	باربولد، آنّا لایتیشیا
Barbey, Petrus	باربی، پیتروس
Parnassus	بارناسوس
Bary, René	باری، رینیّه
Pascal, Blaise	باسکال، بلیز
Baskerville, John	باسکرفیل، جون

Ballard, George	بالارد، جورج
Palaephatus	باليفاتوس
Joanna Baillie	بالی، جوانا
Baillie, John	بالی، جون
Bunyan, John	بانیان، جون
Pound, Ezra	باوند، عزرا
Piles, Rôger de	بایلز، روجیه دی
Pepys, Samuel	ببیز، صمویل
(Francesco Petrarca) Petrarch	بتراک (فرانشیسکو پترارکا)
Bradshaigh, Dorothy, Bellingham, Lady	برادشی، دورثی بیلنجهام، الیدی
Brown, Charles Brockden	براون، تشارلز بروکن
Brown, John A.	براون، جون ا.
Thomas Browne, Sir	براون، سیر توماس
Brown, Lancelot	براون، لانسلوت
Brown, William Laurence	براون، ولیم لورانس
Breitelger, Joann Jacob	برایتتر، جوان جاکوب
Price, Uvedale	برایس، اوفدیل
Price, Richard	برایس، رتشارد
Bryant, Jacob	براینت، جاکوب
Brecht, Bertolt	برخت، برتولت
Percy, Bishop Thomas	برسی، بیثوب توماس
Berelger, Richard	برلجر، رتشارد
Bernard, Joannes Stephanus	برنار، جوان سٹیفانو

Thomas Burnet,	برنت، توماس
Burnet, Gilbert	برنت، جلیبرت
Burns ,Robert	برنز، روبرت
Brunck, Richard Franz Philipp	برنک، رتشارد فرانز فیلیپ
Burney, Charles B.	برنی تشارلز ب.
Frances (Fanny) Burney	برنی، فرانسیس (فانی)
Perotti, Niccolò	بروتی، نیکولو
Brosses, Charles de	بروس، شارل دی
Proust, Marcel	بروست، مارسل
Brooke, Frances	بروک، فرانسیس
Perrault, Charles	برول، شارل
Perrault, claude	برول، کلود
prometheus	پرومیثیوس
Emily Brontë	برونتی، ایمیلی
Brontë, Charlotte	برونتی، تشارلوت
Bretonn, Restif de la	بریٹون، ریسٹیف دو لا
Bridgn ,Martha	بریڈجن، مارثا
Priestley, Joseph	پریستلی، جوزیف
Prévost, Antoine François, Abbé	پریفوست، آنطوانیت فرانسوا
Prynne, William	پرین، ولیم
Prior, Matthew (see Dennis)	بریور، ماتیو (انظر دنیس)
Ptolemy	بطليموس
Buffier, Claude	بفی، کلود

Beccaria, Cesare	بكاريا، سيزار
Buckingham, second Duke of	بكنجهام، الدوق الثانى
Baculard d'Arnaud, François-Marie	بكولار دارنو، فرانسوا مارى
Platner, Ernst	بلاتنر، إرنست
Blackmore, Sir Richard	بلاك مور، سير رتشارد
Blackwell, Thomas	بلاكول، توماس
Blackwall, Anthony	بلاكوول، أنطونى
Blanckenburg, Christian Friedrich	بلانكنبرج، كريستيان فريدريش
Balzac, Guez de	بلزاك، جى دو
Bellori, Giovanni Pietro	بللورى، جيوفانى بيترو
Plumb, J.H.	بلمب، ج. هـ.
Plutarch	بلوتارك
Plautus(see André Dacier)	بلوتوس (انظر أندريه داسييه)
Plotinus	بلوتينوس
Blumenbach, Johann Friedrich	بلومنياخ، يوهان فريدريش
Blair, Robert	بلير، روبرت
Blair, Hugh	بلير، هيو
Blake, William	بليك، وليام
Pliny	بلينى
Behn, Aphra	بن، آفرا
Bentley, Richard	بنتلې، رتشارد
Bentham, Jeremy	بنثام، جيرمى
Bengel, Johann Albanus	بنجل، خوان ألبانوس

Benda, Julien	بندا، جولیان
Pindar/Pindaric	بندار، بنداری
Angelo Maria Bandini	بندینی، آنجیلو ماریا
Pinkerton, John	بنکرتون، جون
Boivin, Jean	بوافین، جان
Boileau-Despréaux, Nicolas	بوالو - دیسبرو، نیکولا
Pope, Alexander	بوب، الکسندر
Popper, Karl	بوپر، کارل
Pütter, Johann Stephan	بوتر، یوهان استفان
Bougainville, Louis Antoine, Comte de	بوجینفیل، لوی ائطوان، کونت دی
Büchner, Georg	بوخنر، جورج
Baudelaire, Charles	بودلیر، شارل
Bodmer, Johann Jacob	بودمر، جوان جاکوب
Porta(Franciscus Portuss)	پورتا (فرانشیسکوس پورتوس)
Bürger, Gottfried August	بورجر، گوتفرد اوجست
Porson, Richard	پورسون، رتشارد
Purcell, Henry	پورسیل، هنری
Burckhardt, Jacob	بورکارت، جاکوب
Burmann, Pieter	بورمان، پیتر
Porée, Charles	پوریه، تشارلز
Boswell, James	بوزویل، جیمس
Beauzée, Nicolas	بوزیه، نیکولا

Bos, Lambertus van den	بوس، لامبیرتو فان دن
Bossu, René Le	بوسو، رینیہ لو
Bossuet, Jacques Bénigne	بوسویہ، جاک بینیہ
Pussin, Nilcolas	بوسین، نیکولاس
Pufendorf, Samuel	بوفندروف، صمویل
Buffon, Georges Louis Le Clerc, Conte de	بوفو، جورج لوی لوکلیرک، کونت
Boccaccio, Giovanni	بوکاشیو، جیوفانی
Paul, St	بول، القدیس
Poole, Matthew	بول، ماتیو
Pollux, Julius	بولوکس، جولیس
Bulwer, John	بولویر، جون
Buhle, Johann Gottlieb	بولی، یوهان جوتلیب
Polybius	بولیبیوس
Politian (Angelo Ambrogini)	بولیشیان (انجیلو امبروجینی)
	بولینجبروک، هنری سانت جون
Bolingbroke, Henry St. John ,Lord	(لورد)
Alexander Gottlieb Baumgarten	بومارتین، الکسندر جوتلیب
Caron de Beaumarchais, Pierre Augustin	بومارشیه، پیر اوجسٹین کارون دی
	بومبادور، جین أنطوانیت بواسون
Pompadour, Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de	(مارکیزه)
Beaumont, Francis	بومون، فرانسیس
Pons, François, Abbé de	بون، فرانسوا، آبی دی

Bouhours, Dominique	بوور، دومينيك
Boyer, Abel	بويار، آبل
Boeckh, August	بويك، أوجست
Boyle, Richard, fourth Earl of Orrey	بويل، تشارلز، إيرل أوريرى الرابع
Boyle, Robert	بويل، روبرت
Boyle, Roger, first Earl of Orrey	بويل، روجر، إيرل أوريرى الأول
Boehme, Jacob	بويمى، جاكوب
Pitt, William	بيت، وليام
Petherham, John	بيترهام، جون
Beethoven, Ludwig van	بيتهوفن، لودفيج فان
Bage, Robert	بيج، روبرت
Pegge, Samuel	بيج، صمويل
Bergk, Johann	بيرج، خوان
Pearce, Zachary	بيرس، زكارى
Pierson, Joannes	بيرسون، جوان
Pearson, John	بيرسون، جون
Percival, Thomas	بيرسيفال، توماس
Persius	بيرسيوس
Burke, Edmund	بيرك، إدموند
Berkeley, George	بيركلى، جورج
Birken, Sigmund von	بيركن، سيجموند فون
	بيرلنجتون، رتشارد بويل، الإيرل
Burlington, Richard Boyle, third Earl	الثالث

Pisistratus	بیسیستر اوس
Bysshe, Edward	بیش، إدوارد
Bacon, Francis	بیکن، فرانسیس
Bayle, Pierre	بیل، پیر
Piozzi, Hester Lynch Thrale	پیوتزی، هیسٹر لینتس ثریل
Tasso, Torquato	تاسو، تورکواتو
Tassoni, Alessandro	تاسونی، الیساندرو
Tacitus	تاسیتوس
Townshead, Charles	تاونزهد، تشارلز
Tyrwhitt, Thomas	تایرویت، توماس
Taylor, Bishop Jeremy	تایلور، بیثوب جیریمی
Taylor, William	تایلور، ولیم
Trapp, Joseph	تراب، جوزیف
Tartaglia, Niccoló	ترتلیا، نیکولو
Trussler, Rev. John (see Blake, William)	ترسler، جون (القس) (انظر بلیک، ولیم)
Tracy, Antoine Louis Claude Destutt de	ترسی، أنطوان لوی کلود دیستوت دی
Trumbull, George	ترمبول، جورج
Troeltsch, Karl Friedrich	ترولتس، کارل فریدریش
Zöllner, Johann Friedrich	تزولنر، یوهان فریدریش
Chapelain, Jean	تشابلیه، جان
Chatterton, Thomas	تشاترتون، توماس

Charles I	تشارلز الأول
Charles II	تشارلز الثاني
Chambers, Ephraim	تشمبرز، إفرام
Chantelon ,C .	تشانتلون، سي
Chandler, Richard	تشاندر، ريتشارد
Channing, Edward Tyrell	تشاننج، إدوارد تايرل
Churchill, Charles	تشرشل، تشارلز
Chestrfield, Philip Dormer	تشستر فيلد، فيليب دورمر
Chaucer, Geoffrey	تشوسر، جيفري
Chaussée, Pierre Claude Nivell de la	تشوسيه، بيير كلود نيفل دو لا
Chirol, j. Louis	تشيرول، ج. لويس
Chillingworth, William	تشيلينجورث، وليام
Cheyne, George	تشين، جورج
Tucker ,Abraham	تكر، أبراهام
Temple, Sir William	تمبل، سير وليام
Tencin, Claudine Alexandrine Guérin	تتسين، كلودين ألكساندرين جورين
de toup, Jonathan	دي توب، جوناثان
Torricelli, Evangelista	تورتشيللي، إيفانجليستا
Tooke ,John Horne	توك، جون هورن
Toland, John	تولاند، جون
(Tully) see Cicero, Marcus Tullius	تولي (انظر شيشرون ماركوس توليوس)
Tollius, Jakob	توليوس، جاكوب

Thomas, James	توماس، جيمس
Thomas, Christian (Thomasius)	توماس، كريستيان (توماسيوس)
	توماس، ماجستير انظر برنار ج.
Thomas, Magister (see Bernard J .S).	س.
Tonson, Jacob	تونسون، جاكوب
Twining, Thomas	تويننج، توماس
Tate, Nahum	تيت، ناحوم
Tetens, Johan Nicolaus	تيتنس، يوهان نيكولوس
Terrasson, Jean Abbé	تيراسون، جان، آبي
Turgot, Anne Robert Jacques, Baron	تيرجوت، آن روبرت جاك، بارون
Turner, Joseph Mallord William	تيرنر، جوزيف مالورد وليام
Turner, Sharon	تيرنر، شارون
Tertullian	تيرتوليان
Terence (Publius Terentius Afer)	تيرينس (بابلوس ترينتوس آفر)
Tieck, Ludwig	تيك، لودفيج
Tickell, Richard	تيكل، ريتشارد
John Tillotson	تيلستون، جون
Tillemont, Louis Sebastien le Nain	تيليمون، لوى سبستيان لونية
Timaeus	تيماسوس
Timpanaro, Sebastiano	تيمبانارو، سبستيانو
Tinkler, John F.	تينكلر، جون ف.
Tuke, Samuel	تيوك، صمويل
Thynne, William	تاين، وليام

Thrale, Hester Lynch	ثريل، هيستر لينتش
Thucydides	ثوسايديدس
Thwaites, Edward	ثويتس، إدوارد
Themistocles	ثيمستوكليز
Theobald, Lewis	ثيوبولد، لويس
Theocritus	ثيوكریتوس
Jago, Richard	جاجو، رتشارد
Gärtner, Carl Friedrich	جارتتر، کارل فریدریش
Garve, Christian	جارف، کریستیان
Garrick, David	جاریک، دیفید
Gassendi, Pierre	جاسیندی، پیر
Javary, August	جافاری، اوجست
Jacob, Giles	جاکوب، جیلز
Jacobs, Friedrich Christian Wilhelm	جاکوبس، فریدریش کریستیان فیلهلم
Jacobi, Friedrich Heinrich	جاکوبی، فریدریش هنریش
Jaucourt, Louis Chevalier de	جاکور، لوی شیفالیه دی
Jaquin, Armand-Pierre, Abbé	جاکین، ارمان پیر، آبی
Gale, Theophilus	جال، ثيوفیلوس
Galanti, Giuseppe Maria	جالانتی، جوپسبی ماریا
Galilei, Vincenzo	جالیلی، وینسینزو
Galileo Galilei	جالیلو جالیلی
Jani, Christian David	جانی، کریستیان دیفید

Gower, John	جاور، جون
Gay, John	جای، جون
Gébelin, Antoine Court de	جبلن، أنطوان کور دو
Gracian, Baltasar	جراسیا، بالتازار
Graffigny, Françoise d'Issembourg	جرافین، فرانسوا دیسمبور
Gravina, Gian Visenzo	جرافینا، جیان فیسنزو
Granger, James	جرانجر، جیمس
Granville, George	جرانفیل، جورج
Gray, Thomas	جرای، توماس
Graevius, Johann Georg	جرایفیوس، یوهان جورج
Grotius, Hugo	جرتیوس، هوگو
Gronovius, Jakob	جرونوفیوس، جاکوب
Gregory of Nazianzus, Saint	گریجوری نازیانزوس، القدیس
Gregory, G.(See Lowth)	گریجوری، ج. (انظر لوٹ)
Grierson, Constantia	گریرسون، کونسٹانتینا
Griffith, Elizabeth	گریفت، الیزابت
Griffiths, Isabella	گریفیٹ، ایزابیللا
Griffiths, Ralph	گریفیٹ، رالف
Grimm, Friedrich	جریم، فریدریش
Grimm, Friedrich Melchior	جریم، فریدریش میلکوار
Gessner, Salomon	جسنر، سالومون
Gesner, Johann Matthias	جسنر، یوهان ماتییس
Gluck, Christoph Willibald	جلاک، کریستوف ولیبولد

Glanvill, Joseph	جلانفیل، جوزیف
Gilpin, William	جلپین، ولیم
Genlis, Stephanie Du Crest de St. Aubin Comtesse de	جنلیس، ستیفانی دو کرسٹ دو سان اوبن، کونتیسہ
Guarini, Giovanni Battista	جوارینی، جیوفانی باتستا
Gozzi, Carlo	گوژی، کارلو
Gottsched, Luise Adelgunde Victoria	گوتشد، لویز آدلینجوندی فیکتوریا
Gottsched, Johann Christoph	گوتشد، یوهان کریستوف
Goethe, Johann Wolfgang von	گوته، یوهان فولفجانج فون
Gother, John	گوثر، جون
Godwin, William	گودوین، ولیم
George III	جورج الثالث
Gordon, James	جورون، جیمس
Gösman, Elizabeth	جوسمان، الیزابت
Juvenal	جوفینال
Juvigny, Rigoley	جوفینی، ریجولی
Goldsmith, Oliver	گولدسمیث، اولیفر
Goldoni, Carlo	گولدونی، کارلو
Gomberville, Marin Le Roy	گومبرفیل، مارین لو روی
Jonge, Jan Brune de	جونج، جان برون دی
Góngora, Luis de	جونجورا، لویز دی
Gondling, Nicolaus, Hieronymous	گوندلنج، نیکولاوس، هیرونیموس
Jones, Rowland	جونز، رولاند

Jones, Sir William	جونز، سير وليام
Jones, William (of Nayland)	جونز، وليام (النيلاندى)
Johnson, Ben	جونسون، بن
Johnson, Samuel	جونسون، صمويل د.
Jones, Inigo	جونيس، اينجو
Goens, Rijklof Michael	جوينز، ر جكلوف ميشيل
Guis, Pierre Augustin	جى، بيبير اوجستين
Giannone, Pietro	جيانونى، بيترو
Gibbon, Edward	جيبون، إدوارد
Guicciardini, Francesco	جيتشيارديني، فرانثيسكو
Geddes, Alexander	جيديس، ألكسندر
Gerard, Alexander	جيرارد، ألكسندر
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm Von	جيرشترنبرج، هينريش، فيليلم فون
Gaisford, Thomas	جيزفورد، توماس
Jefferson, Thomas	جيفرسون، توماس
Jeffrey, Francis	جيفرى، فرانسيس
Guild, William	جيلد، وليام
Gildon, Charles	جيلدون، تشارلز
Guilleragues, Gabriel Joseph	جيليراجوس، جابرييل جوزيف
Gellert, Christian Fürchtegott	جيليرت، كريستيان فورشتيجوت
Gellius, Aulus	جيليوس، أولوس
James II (Stuart), King of England	جيمس الثانى، ملك إنجلترا
Ginguené, Pierre Louis	جينجونيه، بيبير لوى

Gainsborough, Thomas
Jenyns, soame
Geoffrin, Marie-Thérèse
Daguesseau, Henri François
Darwin, Erasmus
Dacier, Anne Lefèvre
Dacier, André
Da Vinci, Leonardo
Dallaway, James
Danton, Georges Jacques
Dante, Alighieri
Daniel, Samuel
Dähnert, Johann Carl
Dyer, George
Dyer, John
Dielen, A.S.W. van
Drake ,Nathan
Dryden, John
D'Israeli, Isaac
Duff, William
Defoe, Daniel
Desfontaines, Pierre François
Duck, Stephen

جینیزبورو، توماس
جینیسو سوامی
جیوفرین، ماری- تریز
داجوسو، اونی فرانسوا
داروین، ارازموس
داسییه، آن لوفیفر
داسییه، اندریه
دافینشی، لیوناردو
دالاوی، جیمس
دانتون، جورج جاک
دانته، آلیگیری
دانیال، صمویل
دانیرت، یوهان کارل
دایر، جورج
دایر، جون
دایلن، ا. س. و. فان
دراک، ناٹان
درایدن، جون
دزرائیلی، ایزاک
دف، ولیم
دفو، دانیال
دفونتین، ببیر فرانسوا
دک، سٹیفن

Dunbar, William	دنبار، وليام
Duncan, William	دنكان، وليام
Duncombe, John	دنكوم، جون
Denham, Sir John	دنهام، سير جون
Du Plaisir	دو بليزيه
Du Bos, Jean-Baptiste	دو بوس، جان بابتيست
Du Resnel, Jean François du Bellay	دو رزنل، جان فرانسوا دو بيلای
Du Fresnoy, Charles Alphonse	دو فريزنو، شارل ألفونس
Du Cange, Charles Dufrense	دو كانچ، شارل دوفرين
Du Marsais, César-Chesneau	دو مارسايه، سيزار - شزنو
Dobree, Peter Paul	دوبری، پيتر بول
Daubenton, Louis Jean Marie	دوبنتو، لوی جان ماری
Douglas, Gavin	دوجلاس، جافين
Doddridge, Philip	دودريډج، فيليب
Dodsley, Robert	دودسلي، روبرت
Dorat, Claude Joseph	دورات، کلود جوزيف
Donne, John	دون، جون
Destouches, Philippe Néricault	ديتوش، فيليب نيرکول
Degérando, Joseph Marie	ديجراندو، جوزيف ماری
Diderot, Denis	ديدرو، دينيس
Davenant, Sir William	ديفننت، سير وليام
Descartes, René	ديکارت، رينيه
Deken, Aagje	ديکن، آجي

Dickinson, Emily	دیکنسون، ایمیلی
Delany ,Mary	دیلانی، ماری
Delaunay	دیلاونای
Delille, Jacques	دیلبل، جاک
Desmarets de Santsaint-Sorlin, Jean	دیماریه دی سانت- سورلین، جان
Demosthenes	دیموستینیس
Denker, De	دینکر، دی
Dennis, John	دینیس، جون
Rapin, René	رابین، رنیه
Radcliffe, Ann	رادکلیف، آن
Raspe, Rudolf Erich	راسبه، رودولف ایریش
Racine, Jean	راسین، جان
Raphael Sanzio	رافاییل سانزیو
Raleigh, Sir Walter	رالیه، سیر والتر
Rambouillet, Catherine de Vivonne, Marquise de	رامبولیه، کاترین دی فیفون، مارکیزه
Ramsay, Allan	رامزی، آلان
Rameau, Jean Philippe	رامو ، جان فیلیپ
Ramée, Pierre de la (Petrus Ramus)	رامیه، پیر دی لا (پیتروس راموس)
Ranke, Leopold von	رانکه، لیوبولد فون
Wright, Joseph	رایت، جوزیف
Wright, James	رایت، جیمس

Riedel, Just	رایدل، جست
Rymer, Thomas	رایمر، توماس
Repton, Humphry	رپتون، همفری
Richardson, Jonathan, the Elder	رتشاردسون، جوناثان، الکبیر
Richardson, Samuel	رتشاردسون، صمویل
Richardson, William	رتشاردسون، ولیم
Rist, Johann	رست، یوهان
Rushworth, William	رشوورث، ولیم
Ruffhead, Owen	رفهید، اُوین
Wren, Sir Christopher	رن، سیر کریستوفر
Rowe, Nicholas	رو، نیکولاس
Robert, Hubert	روبرت، هیوبرت
Robertson, William	روبرتسون، ولیم
Robortello, Francesco	روبرتلو، فرانسیسکو
Robespierre, Maximilien Isidore de	روبسییر، ماکسیمیلیان ایزادور دی
Rubens, Peter Paul	روبنز، پیتر بول
Rochester, John Wilmot, Earl	روتشستر، جون ویلموت، ایرل
Rutledge, John James	روتلیدج، جون جیمس
Rutilius Lupus	روتیلیوس لوبوس
Roza, Salvator	روزا، سلفاتور
Roscommon, Wentworth Dillon, Earl of	روسکومون، وینتوورث دیلون
Rousseau, Jean-Jacques	روسو، جان جاک
Rollin, Charles	رولان، شارل

Rolli, Paul	رولی، بول
Ruhnken, David	رونکن، دیفید
Rabelais, François	ریبلیه، فرانسوا
Rigault, Hippolyte	ریجول، ایپولیت
Reid, Thomas	رید، توماس
Resesby, Tamworth	ریرسبای، تامورث
Resewitz, Friedrich, Gabriel	ریزیفتز، فریدریش، جابریل
Riston, Joseph	ریستون، جوزیف
Reiske, Johann Jakob	ریسکه، یوهان جاکوب
Richter, Adam Daniel	ریشتر، آدم دانیال
Richelet, César Pierre	ریشلیه، سیزار بییر
Richelieu, Armand du Plessis	ریشلیو، ارمان دو بلیزیه
Reeve, Clara	ریف، کلارا
Rivarol, Antoine de	ریفارول، انطوان دی
Revett, Nicholas (with Stuart, James)	ریفیت، نیکولاس
Riccoboni, Luigi	ریکوبونی، لویجی
Riccoboni, Marie-Jeanne	ریکوبونی، ماری جین
Reenberg, Toger	رینبرج، توجر
Reynolds, Sir Joshua	رینولدز، سیر جوشوا
Zola, Émile	زولا، ایمیل
Zeno	زینو
Sabatier de Castres	ساباتیر دی کاستر
Sappho	سافو

Sallo, Denis de	سالو، دینیس دی
Sainte-Beauve, Charles Augustin	سان- بیف، شارل اوجستین
Saint-Pierre, Charles Irénée Castel, Abbé de	سان- بییر، شارل ایرین کاستل آبی دی
Sainte-Évremond, Charles de	سان ایفریموند، شارل دی
Sainte-Palaye, J.B.dela Curne de	سان بالیه، ج. ب دی لا کیرن دی
Saint-Just, Louis de	سان جوست، لوی دی
Saint-Lambert, Jean François ,Marquis	سان لامبرت، جان فرانسوا، مارکیز
Spallanzani, Lazaro	سبالانزانی، لازارو
Spanheim, Ezechiel	سبانهایم، حزقیال
Sprat, Thomas	سبرات، توماس
Sprengel, Kurt PolyKarp Joachim	سپرینجل، کیرت بولیکارب جوشم
Spence, Joseph	سبنس، جوزیف
Spenser, Edmund	سبنسر، ادموند
Spinoza, Benedict	سبینوزا، بنیدیکت
Statius	ستاتیوس
Stahl, Georg Ernst	ستال، جورج ارنست
Stanfield, James Field	ستانفیلد، جیمس فیلد
Stanislaus II (King of Poland)	ستانیسلوس الثانی (ملک پولندا)
Stein, Gertrude	ستاین، جیرترود
Stendhal	ستندال
Stukeley, William	ستوکلی، ولیم
Suetonius	ستونیوس

Sterne, Laurence	ستیرن، لورانس
Stephanus of Byzantium	ستیفانوس البیزنطی
Steele, Joshua	ستیل، جوشوا
Steele, Sir Richard	ستیل، سیر رتشارد
Stuart, Charles Edward	ستیوارت، تشارلز إدوارد
Stuart, James	ستیوارت، جیمس
Stewart, Dugald	ستیوارت، دوگالد
Southerne, Thomas	سنرن، توماس
Cervantes, Miguel de	سرفانتس، میجوئل دی
Socrates	سقراط
Scarron, Paul	سکارون، بول
Scaliger, Joseph Justus	سکالیر، جوزیف جستس
Scaliger, Julius Caesar	سکالیر، جولیس سیزر
Scriberus, Martinus	سکریبلیروس، مارتینوس
Scott, John	سکوت، جون
Scott, Robert, Eden	سکوت، روبرت، ایدن
Scott, Sir Walter	سکوت، سیر والتر
Scudéry, Georges de	سکودیری، جورج
Scudéry, Madeleine	سکودیری، مادلین
Skelton, John	سکیلتن، جون
Smart, Christoph	سمارت، کریستوفر
Smollett, Tobias	سمولیت، توبیاز
Smith, Adam	سمیث، آدم

Smith, Charlotte	سمیث، تشارلوت
Smith, William	سمیث، ولیم
Smeeks, Hendrik	سمیکس، هندریک
Centlivre, Susannah	سنتلیفر، سوزانا
Samuel Sorbière	سوربییه، صمویل
Sorel, Charles	سوریل، تشارلز
Süssmilch, Johann Pter	سوسمیلش، یوهان پیتر
Sophocles	سوفوکلیس
Sulzer, Johann Georg	سولزر، یوهان جورج
Soames, Sir William	سومز، سیر ولیم
Swift, Jonathan	سویفت، جوناثان
Cibber, Colley	سیبر، کولی
Settle, Elkanah	سیتل، الکانا
Segrais, Regnauld de	سیجراس، ریجنولد
Sade, Donatien-Alphons-François, Marquis	سید، دونا سین - آلفونس-فرانسوا، مارکیز
Sedley, Sir Charles	سیدلی، سیر تشارلز
Sydenham, Thomas	سیدنهام، توماس
Sidney, Sir Philip	سیدنی، سیر فیلیپ
Sergeant, John	سیرجنت، جون
Cesarotti, Melchiorre	سزاروتی، ملشیوری
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal	سیفینییه، ماری دی رابوتن - شانتال
Madame de Semler, Johann Salomo	مدام دی سیملر، یوهان سالومو

Simon, Père Richard	سیمون، بیر ریشار
Cincinnatus, Lucius Quinctius	سینسیناتوس، لوشیوس کوینکیتئوس
Seward, Anna	سیوارد، آنا
Seward, Thomas	سیوارد، توماس
Chapone, Hester Mulso	شابون، هیسٹر مولسو
Chateaubriand, François-René	شاتوبریان، فرانسوا-رینی
Châtelet, Emilie du	شاتیلیه، ایمیلی دی
Shadwell, Thomas	شادویل، توماس
Sharpe, William	شارب، ولیم
Charpentier, François	شاربنتیه، فرانسوا
Chardin, Jean-Babtist Siméon	شاردن، جان بابتیست سیمیون
Charnes, Jean-Antoine de	شارن، جان أنطوان دو
Chassiron, Pierre Matthiu Martin de	شاسیرو، پیئر ماتو مارتن دو
Shaftesbury(Anthony Ashley Cooper, third Earl of)	شافتسبری (أنطونی آشلی کوپر، الإیرل الثالث)
Chambre, Marin Cureau de la	شامبر، مارین کورو دو لا
Champagne, Philippe de	شامپین، فیلیپ دو
Staal-de Launay, Madame de	شتال، دی لونی، مدام دی
Staël, Germaine .Madame de (Ann Louise Germaine Necker)	شتایل، جیرمین، مدام دی (آن لویز جیرمین نیکر، بارونة شتایل-هولشتاین)
Stinstra, Johannes	شتنسترا، یوهانز
Stolberg, Friedrich Leopold, Graf zu	شتولبیرج، فریدریش لیوپولد جراف

زو

Chesnaye Des Bois, Aubert de la

شسنيه، دی بوا، اوبير دو لا

Shakespeare, William

شکسپير، وليام

Shelley, Mary

شلی، ماری

Shelburne, William Petty ,second Earl
of

شلبيرن، وليام بيتی (الایرل الثاني)

Schelling August Wilhelm

شلیجل، اوجست فلهم

Schelling, Dorothea

شلیجل، دوروئی

Schelling, Friedrich

شلیجل، فریدریش

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
von

شلینج، فریدریش فلهم جوزیف

Schelling, Caroline von(formely
Caroline Schlegel)

شلینج، کارولین فون (کارولین

شلیجل سابقا)

Schneider, Johann Gottlob

شنایدر، یوهان جوتلوب

Chénier, André

شنیه، اندریه

Shaw, Joannes

شو، جوان

Choiseul-Gouffier, Marie Gabriel

شوازل-جوفیه، ماری جابریل

Schubart, Christian Friedrich Daniel

شوبارت، کریستیان فریدریش دانیال

Schopenhauer, Arthur

شوبناور، آرثر

Schurman, Anna Maria van

شورمان، آنا ماریا فان

Chiari, Pitro

شیاری، بیترو

Shirley, James

شیرلی، جیمس

Sheridan, Thomas

شیریدان، توماس

Sheridan, Richard Brinsley

شیریدان، رتشارد برینسلی

Cicero, Marcus Tullius	شیشرو، مارکوس تولیوس
Sheffield, John, third Earl of Mulgrave	شیفیلد، جون (ایرل مولجراف الثالث)
Child, Josieh	شیلد، خوسیه
Schiller, Friedrich	شیلر، فریدریش
Shelley, Percy Bysshe	شیلی، بیرسی بیش
Sheridan, Frances	شییدان، فرانسیس
Sand, George	صاند، جورج
Fabircius, Johann Albert	فابریسیوس، یوهان آلبرت
Fagan, Christophe Barthélemi	فاجان، کریستوفی بارثیلمی
Wagner, Richard	فاجنر، رتشارد
Wagner, Heinrich Leopold	فاجنر، هنریش لیوبولد
Farquhar, George	فارکوار، جورج
Farmer, Richard	فارمر، رتشارد
Varnhagen, Rahel	فارنهایجن، راحیل
Vasari, Giorgio	فاساری، جیورجیو
Wachter, Johann	فاشتر، یوهان
Wackenroder, Wilhelm Heinrich	فاکینرودر، فلهلم هنریش
Falconer, William	فالکونر، ولیام
Valcknaer, Lodewyk Kaspar	فالکینایر، لودفیک کاسبار
Valincourt, Jean- Baptiste Henry	فالینکور، جان-بابتیست اونری
Trousset de	تروس دی
Vanbrugh, Sir John	فانبرو، سیر جون

Fanshowe, Sir Richard	فانشو، سیر رتشارد
Viterbus, Annius	فایتربوس، آنیوس
Faydit, Pierre Valentin, Abbé	فایدت، ببیر فالینتاین، آبی
Fragonard, Jean Honoré	فراجونار، جان أونوریه
Francis, Ann	فرانسیس، آن
Francis, Philip	فرانسیس، فیلیپ
Franklin, Benjamin	فرانکلین، بنجامین
Ferriar, John	فراپار، جون
Ferguson, Adam	فرجوسون، آدم
Fergusson, Robert	فرجوسون، روبرت
Vergier, Jacques	فرجیه، جاک
Verdi, Giuseppe	فردی، جیسیپی
Verwer, Pieter Adriaan	فرویر، بیتر ادریان
Verwer, J. A.	فرویر، ج. أ.
Friedrich, Christian	فریدریش، کریستیان
Frederick II of Prussia	فریدریک الثانی ملک پروسیا
Fréron, Élie-Catherine	فریرون، الی-کاترین
Fréron, Stanislas	فریرون، ستانیسیلاس
Fréret, Nicolas	فریری، نیکولا
(see also Bentley) Phalaris	فلاریس (انظر بنتلی)
Flaubert, Gustave	فلوبیر، جوستاف
Flögel, Karl Friedrich	فلوجل، کارل فریدریش
(see André Dacier) Florus	فلورو

Félibien, André	فلیبیان، آندریه
Fletcher, John	فلیتشر، جون
Fénelon, François de Salignac de la Mothe	فنون، فرانسوا دی سالیناک دی لا موث
Voiture, Vincent	فواتور، فنسنت
Photius(see edns by Dobree .Porson)	فوتیوس (انظر طبعات دوبریه و بورسون)
Furetière, Antoine	فورتیر، آنطوان
Fordyce, David	فوردایس، دیفید
Forskål, Peter	فورسکال، پیتر
Forcellinni, Egidio	فورسیلینی، اِجیدِیو
Voss, Johann Heinrich	فوس، یوهان هنریش
Vossius .Issac	فوسیوس، ایزاک
Vossius, Gerhard johann	فوسیوس، جیرهارد یوهان
Vauvenargues, Luc de Clapiers , Marquis de	فوفنارجی، لوك دی کلیبییه مارکیز دی
Fox, Henry	فوکس، هنری
Voltaire	فولتیر
Fuller, Thomas	فولر، توماس
Villoison, Jean Baptiste Gaspard d'Ansse de	فولواسو، جان-بابتیست جاسبار دانیس دی
Fontanier, Pierre	فونتان، پییر
Fontenelle, Bernard le Bovier de	فونتنیل، برنار لو بوفیه دی

Vondel, Joost van den	فوندل، یوست فان دن
Wezel, Johann Carl	فیتزل، یوهان کارل
Wettstein, J. J.	فیتشتاین، ج. ج.
Feith, Rijnvis	فیث، رجنفیس
Pythagoras	فیثاغورس
Feijóo, Benito Jerónimo	فیجو، بنیتو جیرونیمو
Vida, Marco Girolamo	فیدا، مارکو، جیرولامو
Virgil	فیرجیل
Visconti, G. B. and E. Q.	فیسکونتی، ج. ب. و ا. کیو
Fichte, Johann Gottlieb	فیشت، یوهان جوتلیب
Vicq d'Azyr, Felix	فیک دازیر، فیلپکس
Vico, Giambattista	فیکو، گیامباتیستا
Villaroel, Deigo de Torres	فیلارول، دیگو دی تورس
Fielding, Sarah	فیلدنج، ساره
Fielding, Henry	فیلدنج، هنری
Philips, Edward	فیلیس ادوارد
Philips, Ambrose	فیلیس، امبروز
Villiers, George second Duke of Buckingham	فیلییر، جورج، دوق باکنجهام الثانی
Vien, Joseph-Marie	فین، جوزیف-ماری
Constantine (emperor)	قسطنطین (الإمبراطور)
Costantini, Giuseppe Antonio	قسطنطینی، جیسیپی آنتونیو
Cappel, Louis	کابل، لوی
Cato, Marcus Porcius	کاتو، مارکوس بورسیوس

Catherine the Great	کاترین الکبری
Carter, Elizabeth	کارتر، الیزابت
Cartaud de la Villate, François	کارتو دو لا فیللا، فرانسوا
Cardano, Girolamo	کاردانو، جیرولامو
Cassaubon, Meric	کازوبون، میریک
Castelvetro, Lodovico	کاستلفترو، لودوفیکو
Cavendish, Margaret (Duchess of Newcastle)	کافندیش، مارگریت، دوقة نیوکاسل
Caxton, William	کاکستون، ویلیام
Jean Calvin	کالفن، جان
Callières, François de	کالی، فرانسوا دی
Callimachus	کالیماکوس
Camper, Petrus	کامپر، پیتروس
George Campbell	کامبل، جورج
Kant, Immanuel	کانت، ایمانوئل
Canning, George	کاننچ، جورج
Cawley, Hannah	کاولی هنا
Cowley, Abraham	کاولی، ابراهام
Caylus, Anne-Claudede Tubières	کایلوس، آن-کلود-فیلیپ دی تابیر،
Comte de- Philippe	کونت دی
Cudworth, Ralph	کدورث، رالف
Crowne, John	کراون، جون
Christ, Johann Friedrich	کرایست، یوهان فردریش

Crevier, Jean-Baptiste Louis	کرفی، جان بابتیست لوی
Croze, Jean de la	کروس، جان دو لا
Cromwell, Oliver	کرومویل، اولیفر
Cromwell, Henry	کرومویل، هنری
Crébillon, Claude Prosper Jolyot de	کریبیلون، کلود برسبیر جولیوت دی
Craige, John	کریج، جون
Cramer, John Antony	کریمر، جون أنطونی
Clarndon, Edward Hyde, first Earl of	کلارندون، إدوارد هایڈ، الإیرل الأول
Klopstock, Friedrich Gottlieb	کلوبشٹوک، فریدریش جوتلیب
Klotz, Christian Adolf	کلوتز، کریستیان أدولف
Claude (Claude Jélée, Known as Lorrain)	کلود (کلود جیلی الشهير بلوران)
Killigrew, Thomas	کلیجرو، توماس
Cleland, William	کلیلاند، ولیام
Cumberland, Richard	کمبرلاند، رتشارد
Kent, william	کنٹ، ولیام
Kennicott, Benjamin	کنیکوت، بنجامین
Cooper, Elizabeth	کوپر، الیزابت
Cowper, William	کوپر، ولیام
Copernicus	کوپرنیکوس
Cotton, Sir Robert	کوتن، سیر روبرت
Körner, Christian Gottfried	کورنر، کریستیان جوتفريد

Corneille, Pierre	کورنی، بییر
Küster, Ludolf	کوستر، لودولف
Cox ,Leonard	کوکس، لیونارد
Colbert, Jean-Babtist	کولبرت، جان بابتیست
Coleridge, Samuel Tylor	کولریج، صمویل تایلور
Colman, George	کولمان، جورج
Columbus, Christopher	کولومبس، کریستوفر
Collier, Jeremy	کولیار، جیرمی
Collier, Mary	کولیار، ماری
Colett, Sidonie gabrielle	کولیت، سیدونی جابریل
Collins, Anthony	کولینز، آنطونی
Collins, William	کولینز، ولیم
Congreve, William	کونجریف، ولیم
Condorcet, Marie Jean Antoine Marquis de	کوندورسیه، ماری جین آنطوان
Condillac, Étienne Bonnot de	کوندیاک، ایتیان بونو دی
Constable, John	کونستابل، جون
Keats, john	کیٹس، جون
Keatch, Benjamin	کیٹش، بنجامین
Cather, Willa	کیٹر، ویلا
Curll, Edmund	کیرل ادموند
Henry Home, Lord Kames	کیمز، هنری هوم، لورد
Kean, Edmund	کین، ادموند
Kenrick, William	کینریک، ولیم

Quinault, Philippe	کینولت، فیلیپ
Cave, Edward	کیف، ادوارد
Jean de La Bruyère	لا برویه، جان دی
La Bretonne, Rétif	لا بریتون، ریئیف دی
La Beaumelle, Laurent Angliviel de	لا بومیل، لوران آنجیلفیل دی
La Roche, Marie Sophie von	لا روش، ماری صوفی فون
La Rochefoucauld, François, duc de Maximes	لا روشفوکو، فرانسوا، دوق ماکسیم
La Solle, Henri François de	لا سول، هنری فرانسوا دی
Laclos, Choderlos de	لا کلوس، کودیرلوس دی
La mesnardière, Hippolyte Jules	لا مناردیه، ایپولیت جول بیلیه دی
La Motte (see Houdart de La Motte)	لا موت (انظر اودارت دی لا موت)
La Harpe, Jean-François de	لا هارب، جان-فرانسوا دی
Lachmann, Karl	لاشمان، کارل
Lafayette, Marie-Madeleine de	لافاییت، ماری-مادلین دی
Lavoisier, Antoine Laurent	لافوازییه، آنطوان لوران
La Fontaine, Jean de	لافونتین، جان دی
Lafitau, Joseph-François	لافیتو، جوزیف-فرانسوا
La Calprenède, Gautier de Coste de	لاکالبرونیه، جوتیه دی کوت دی
	لامارک، جان بابتیست دی مونت
Lamarck, Jean Baptiste de Monet	شیفالیه دی
Lamy, Bernard	لامی، برنار
Langland, William	لانجلاند، ولیام
John Langhorne	لانجورن، جون

Landois, Paul	لاندوا، بول
Lahontan, Louis d'Arce, Baron de	لاھونتان، لوی دارک، بارون دی
Leigh, Edward	لای، إدوارد
Lesage, Alain Renè	لساج، آلان رینیہ
Lespinasse, Julie de	لسبیناس، جولی دی
Lessing, Gotthold Ephraim	لسینج، جوتہولد افرایم
Le Brun, Charles	لو برون، شارل
Le Tourneur, Pierre	لو تورنیر، بییر
Le Clerc, Jean	لو کلیرک، جان
Le Moyne, Pierre	لو موان، بییر
Law, William	لو، ولیم
Lublink, Johannes	لوبلنک، یوہانز
Lowth, Robert	لوٹ، روبرٹ
Luther, Martin	لوٹر، مارتن
Lorrain (see Claude)	لوران (انظر کلود)
Lawrence, D.H.	لورانس، د. هـ.
Lawrence, Herbert	لورانس، هربرت
Luzac, Elie	لوزاک، ایللی
Luzán, Ignacio	لوزان، اجنازیو
L'Estrange, Sir Roger	لوسٹرانج، سیر روجر
Lawson, John	لوسون، جون
Lucian	لوسیان
Lefevre, Taneguy	لوفیفر، تانجی

Locke, John	لوك، جون
Lucretius	لوكریٲیوس
Lully, Jean Baptiste	لولی، جان بابٲیست
Longinus (see Boileau)	لونجاینس (انظر بوالو)
Louis XIV	لويس الرابع عشر
Louis XVI	لويس السادس عشر
Lewis, Matthew	لويس، ماثیو
Lee, Nathaniel	لی، ناتانیال
Lipsius, Justus	لیسیوس، یوستس
Leibniz, Gottfried Wilhelm von	لیبنیز، جوتفرید فیلهلم فون
Lydgate, John	لیدجیت، جون
Lederlin, Johanne Heinrich	لیدرلین، یوهان هنریش
Lichtenberg, Georg Christoph	لیشتنبرج، جورج کریستوف
Livy (Titus Livius)	لیفی (تیتوس لیفیوس)
Lillo, George	لیلو، جورج
Limborch, Philipp van	لیمبورش، فیلیپ فان
Lenglet-Du Fresnoy, Nicolas	لینجلی-دو فرینوی، نیکولا
Lenz, Jakob Michael Reinhold	لینز، جاکوب میشل رینولد
Lyndsay, David	لینسای، دیفید
Lennox, Charlotte	لینوکس، تشارلوت
Mably, Gabriel Bonnot de	مابلی، جابریل بونو دی
Mabillon, Jean	مابیلون، جان
Maty, Matthieu	ماتی، ماثیو

Maturin, Charles Robert
Mathias, Thomas James
Matthesson, Friedrich von
Mattheson, Johann
Madan, Judith
Madan, Martin
Martyn, Thomas
Marshall, William
Marlowe, Cristopher
Marmontel, Jean François
Marot, Celment
Marie-Antoinette
Marivaux, Pierre Carlet de
Marino, Giabattista
Mariotte, Edme
Mascov, Johann Jakob
Massinger, Philip, and Nathanielfield
Maffei, Francesco Scipione
Maximinus, Valerius
Maceherson, James
Mackenzie, Henry
Macaulay, Thomas Babington
Macaulay, Catherine

ماتیورن، تشارلز روبرت
ماتیاس، توماس جیمس
ماتیسون، فریدریش فون
ماتیسون، یوهان
مادان، جودیث
مادان، مارتین
مارتن، توماس
مارشال، ویلیام
مارلو، کریستوفر
مارمونتل، جان فرانسوا
ماروت، کلیمون
ماری-آنطوانیت
ماریفو، پییر کارلیه دی
مارینو، گیامباتیستا
ماریوت، ادم
ماسکوف، یوهان جاکوب
ماسنجر، فیلیپ، و ناتانیال فیلد
مافای، فرانسیسکو سیپیونی
ماکسیمینوس، فالیریوس
ماکفرسون، جیمس
ماکینزی، هنری
ماکولی، توماس بابنجتون
ماکولی، کاترین

Makin, Bathsua	ماکین، باتسوا
Malory, Sir Thomas	مالوری، سیر توماس
Malone, Edmonde	مالون، ادموند
Malherbe, François de	مالیرب، فرانسوا دی
Mandeville, Bernard	ماندفیل، برنار
Manley, Delarivier	مانلی، دیلاریفیه
Manuzio (Paulus Manutius)	مانوتزیو (پاولوس مانوتیوس)
Manilius, Marcus	مانیلیوس، مارکوس
Mayans y Siscar, Gregorio	مایانس ی سیسکار، جریجوریو
Meier, Georg Friedrich	مایر، جورج فریدریش
Maichel Angelo Buonarotti	مایکل آنجلو بیوناروتی
Michalis, Johann David	مایکلیمس، یوهان دیفید
Meijer, Lodewijk	ماییر، لودفیک
Malpeines, Marc-Antoine Lionard des	ملبین، مارک-آنتوان لیونارد دی
Menzini, Benedetto	منیزینی، بنیدیتو
Maupertus, Pierre Louis Moreau de	موبریتوس، پیر لوئیس مورو دی
Motteux, Anthony	موتو، آنطونی
Moore, John	مور، جون
More, Hannah	مور، هانا
Muratori, Ludovico Antonio	موراتوری، لودفیکو آنطونیو
Maurras, Charles	موراس، تشارلز
Morgann, Maurice	مورجان، موریس
Morney, Daniel	مورنی، دانیال

Morhof, Daniel Georg	مورهوف، دانیال جورج
Friedrich Nathanael Morus, Samuel	موروس، صمویل فریدریش ناثنایال
Moritz, Karl Philipp	موریتز، کارل فیلیپ
Moeris(See Pierson)	موریس (انظر بایرسون)
Möser, Justus	موزر، جوستس
Moses	موسی (النبی)
Mulgrave, third Earl of see (Sheffield, John)	مولجریف، الإیرل الثالث (انظر شیفلد، جون)
Mallet, David	مولیت، دیفید
Mallet, Edme, Abbé	مولیه، ادم، آبی
Mallet, Paul-Henri	مولیه، بول-هنری
Molière(Jean-Baptiste Poquelin)	مولییر (جان بابتیست بوکولا)
Monboddo, James Burnett, Lord	مونبودو، جیمس بیرنت، لورد
Montagu, Elizabeth	مونتاگو، الیزابت
Montagu, Mary Wortley	مونتاگو، ماری ورتلی
Montesquieu, Charles Louis de	مونتسکیو، شارل لویس دی
Montfaucon, Bernard de	مونفوکو، برنار دی
Montaigne, Michel de	مونتن، میشل دی
Monroe, Thomas	مونرو، توماس
Monro, Alexander	مونرو، الکسندر
Moir, Rev. John	مویر، جون "القس"
Metastasio(Pietro Trapassi)	میتاستاسیو (پترو تراپاسی)
Middleton, Conyers	میدلتون، کونایرز

Mersenne, Marin	میرسن، مارین
Mercier, Louis-Sebastien	میرسیه، لوی-سبستیان
Mersch, A.A. van de	میرش، آ.آ. فان دی
Merck, Johann Heinrich	میرک، یوهان هنریش
Meriau, Sophie	میرو، صوفی
Meister, Jacques-Henri	میستر، جاک-هنری
Meister, Leonhard	میستر، لیونهارد
Mason, William	میسون، ولیام
Machiavelli, Nicolo	میکیاویلی، نیکولو
Mill, John	میل، جون
Mill, John Stuart	میل، جون ستيوارت
Millar, John	میلار، جون
Miller, Henry	میلار، هنری
Melanchthon, Philipp	میلانکتون، فیلیپ
Malebranche, Nicolas de	میلبرانچ، نیکولا دی
Milton, John	میلتون، جون
Milles, Jeremiah	میلز، جیریمایا
Malesherbes, Chrétien Guillaume de Lamoignon de	میلشرب، کریتیان جیلوم دی لاموان دی
Ménage, Gilles	میناج، جیل
Maintenon, Françoise d'Aubigné	میننتو، فرانسوا دوبینی
Mendelssohn, Moses	میندلسون، موزس
Meinecke, Friedrich	مینیکه، فریدریش

Knight, Richard Pyne	نایت، رتشارد بن
Nugent, Thomas	نوجنت، توماس
North, Roger	نورث، روجر
Novalis(Friedrich von Hardenberg)	نوفلنیس (فریدریش فون هاردنبیرج)
Nocret, F.	نوکریت، ف.
Knox, Vicesimus	نوکس، فیسیزیמוש
Niebuhr, Karsten	نیبور، کارستن
Nicander (see eds .Bandini, Bentley)	نیکاندر (انظر المحررين بندينى، بنتلى)
Necker, Suzanne	نیکر، سوزان
Nicole, Pierre (see Arnauld)	نیکول، پیر (انظر أرنولد)
Nicolai, Friedrich	نیکولای، فریدریش
Nelme, R.D.	نیلیم، ر. د.
Newton, Thomas	نیوتن، توماس
Newton, John	نیوتن، جون
Newton, Sir Issac	نیوتن، سیر إسحق
Nieuwland, Petrus	نیوفلاند، پیترس
Neumarck, Georg	نیومارک، جورج
Neumeister, Erdmann	نیومیستر، ایردمان
Happel, Eberhard Werner	هابل، ایرهارد ویرنر
Hartley, David	هارتلی، دیفید
Hardouin ,Jean	هاردوا، جان
Harvey, William	هارفی، ولیم

Harrington, James	هارنجتون، جیمس
Harris, James	هاریس، جیمس
Harrison, Elizabeth	هاریسون، الیزابت
Hazlitt, William	هازلت، ولیم
Haller, Albrecht von	هالر، آلبریخت فون
Halley, Edmounde	هالی، ادموند
Hamann, Johann Georg	هامان، یوهان جورج
Hammond, James	هاموند، جیمس
Hammond, Henry	هاموند، هنری
Hamelton, Anthony	هامیلتون، آنطونی
Handel, George Frederick	هاندل، جورج فریدریک
Hanmer, Sir Thomas	هانمر، سیر توماس
Howard, Sir Robert	هاوارد، سیر روبرت
Heyne, Christian Gottlob	هاین، کریستیان جوتلوب
Heinse, Wilhelm	هاینز، ویلهلم
Haywood, Eliza	هایوود، الیزا
Hutcheson, Francis	هتشنسون، فرانس
Hutton, James	هتون، جیمس
Hudson, John	هدسون، جون
Herbert, George	هربرت، جورج
	هسیکیوس (انظر آلبرتی، رونکن،
Hesychius(see Alberti, Ruhnken, Toub)	توب)
Hickes, George	هکس، جورج

Helvtius, Claude Adrien	هلفیتوس، کلود ادریان
Heliodorus	هلیودوروس
Humboldt, Wilhelm	همبولت، فیلهلم فون
Hemsterhuys, Tiberius	همستروهويز، تیبیریوس
Hemingway, Ernest	همنجوای، ارنست
Henry, Patrick	هنری، باتریک
Henry, Matthew	هنری، ماثیو
Hobbes, Thomas	هوبز، توماس
Hogarth, William	هوجارث، ولیام
Hugo, Victor	هوجو، فیکتور
Horace	هوراس
Hooke, Robert	هوک، روبرت
Hawkesworth, John	هوکسوورث، جون
Hool, John	هول، جون
Holbach, Paul Henri Thiry ,Baron d'	هولباخ، بول اونیری تیری، بارون دو
Hölty, Ludwig Christoph Heinrich	هولتی، لودویچ کریستوف هنریش
Homer	هومیروس
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	هیگل، جورج فیلهلم فریدریش
Heidegger, Gotthard	هیدجر، جوتهارد
Hederich, Benjamin	هیدریک، بنجامین
Hedelin	هیدلن
Herd, David	هیرد، دیفید

Hurd ,Richard	هیرد، رتشارد
Herder, Johann Gottfried von	هیردر، یوهان جوتفريد فون
Hermes, Johann Timotheus	هیرمس، یوهان تیموئیوس
Herodotus	هیرودوت
Hurdis, James	هیروس، جیمس
Hays, Mary	هیز، ماری
Hesychius	هسیکیوس
Hakewill ,George	هیکویل، جورج
Hill, Aaron	هیل، آرون
Hale, Sir Matthew	هیل، سیر ماثیو
Heemskerck, Johan van	هیمسکیرک، یوهان فان
Heinsius, Daniel	هینسیوس، دانیال
Hughes, John	هیو، جون
Houstoun, William	هیوستون، ولیم
Hume ,Patrick	هیوم، باتریک
Hume, David	هیوم، دیفید
Huyghens, ChrisTiaan	هیونز، کریستیان
Watts, Isaac	واتس، ایزاک
Whately, Archbishop Richard	واتلی، آرکیبیشوب رتشارد
Whately, Thomas	واتلی، توماس
Watteau, Jean Antoine	واتو، جان انطوان
Wagstaffe, William	واجستاف، ولیم
Wharton, Edith	وارتون، ایدث

Warton, Thomas	وارتون، توماس
Warton, Joseph	وارتون، جوزیف
Wanley, Humfrey	وانلی، همفری
Whyte, Samuel	وایت، صمویل
Whitehurst, John	وایتهرست، جون
Whitehead, William	وایتهد، ولیم
Wieland, Christoph Martin	وایلاند، کریستوف مارتین
Wooton, William	ووتون، ولیم
Warburton, William	وربیرتون، ولیم
Wordsworth, William	وردزورث، ولیم
Wesley, John	وسلی، جون
Walpole, Horace	ولبول، هوراس
Walton , Izaak	ولتون، ایزاک
Walton, Brian	ولتون، بریان
Wollstonecraft, Mary	ولستونکرافت، ماری
Wilkes, John	ولکس، جون
Williams, Anna	ولیمز، آنا
Wood, Anthony	وود، آنطونی
Wood, Robert	وود، روبرت
Edmund Waller	وولر، ادموند
Wolseley, Robert	وولسلی، روبرت
Wolff-Bekker, Betje, and Deken	وولف، بیکر، بیتج و دیکن
Wolf, Friedrich August	وولف، فردریش اوجست

Woolf, Virginia	وولف، فیرجینیا
Wolff, Caspar Friedrich	وولف، کاسپار فریدریش
Wolff, Christian	وولف، کریستیان
Webb, Daniel	ویب، دانیال
Webster, Daniel	ویبستر، دانیال
Witherspoon, John	ویذرسون، جون
Weisse, Christian Felix	ویس، کریستیان فیلیکس
Wycherley, William	ویکرلی، ولیم
Weil, Françoise	ویل، فرانسوا
Welsted, Leonard	ویلستد، لیونارد
Wilson, John	ویلسون، جون
Wilson, Richard	ویلسون، رتشارد
Wyndham, William	ویندام، ولیم
Winkler, Johann Heinrich	وینکلر، یوهان هنریش
Winckelmann, Johann Joachim	وینکلمان، یوهان جوشم
Yearsley, Ann	یرسلی، آن
Jesus of Nazareth	یسوع الناصری
Young, Edward	ینج، ادوارد
Young, William	ینج، ولیم
Euripides	یوریبیدس
Julius Caesar	یولیوس قیصر
Kepler, Johannes	یوهانز، کیپلر
Huet, Pierre-Daniel	یویت، بییر - دانیل

ثبت المصطلحات

Internal probability	احتمالية داخلية
Dualism	ازدواجية
Flashforword	استباق
Exceptionalism	استثنائية
Flashback	استرجاع
Restoration	استرداد الملكية فى بريطانيا (١٦٦٠) ، عصر العودة إلى الكلاسيكية فى الأدب
Aesthetic autonomy	استقلالية جمالية
Virtual	افتراضى
Canon	الأدب المعتمد
Revisionism	التعديلية
Cartesianism	الديكارتية - البداية بالشك
Sturm und Drang	العاصفة والقصف ، حركة
Individuality	الفردية
Materialism	المذهب المادى
Dimensions	أبعاد
Calvinists	أتباع كلفن
Ethical	أخلاقي
Authenticity	أصالة
Fable	أمثلة

Fableforegrounding	إبراز
Frame	إطار
Cliches	إكلشيه
Allegory	إلجورية / أمثولة رمزية
Papacy	بابوية
Baroque	باروكى (يهتم بالزخرفة)
Primitivism	بدائية
Rhetorical	بلاغى / بيانى
Structure	بنية
Historicity	تاريخية
Empirical	تجريبى
Experental	تجريبى
Abstraction	تجريد
Libertinism	تحررية
Tragedy	تراجيديا
Chronology	ترتيب زمنى طبيعى
Scepticism	تشكك
Puritanical	تطهرى دينى
Catharsis	تطهير / التطهر الدرامى
Sympathy	تعاطف
Conventional	تقليدى
Device	تقنية
Iconoclastic	تمردى

Empowerment	تمكين
Intertextuality	تناس
Enlightment	تنوير
Anticipation	توقع
Arbitrary	جائر
Controversial	جدلى
Aesthetic	جمالى
Genre	جنس أدبى
Essence	جوهر
Sensibility	حساسية - حس مرهف
Narration	حكى / قص / سرد
Decoding	حل الشفرة
Nostalgia	حنين للماضى أو مكان بعيد
Trope	حلية بلاغية
Vitalism	حيوية
Denouement	ختام - حل العقدة
Antagonist	خصم (البلط)
Discourse	خطاب
Oratory	خطابة
Reference	دلالة
Entity	ذات، هوية
Taste	ذوق / تذوق
Muses	ربات الشعر

Epistolary	رسائلى
Pastoral	رعوى
Delicacy	رقة
Novel	رواية
Romance	رومانسة
Embellishment	زخرفة
Sublime	سامى
Coinage	صك مصطلح
Sublimity	سمو
Context	سياق
Biography	سيرة
Autobiography	سيرة ذاتية
lyric	شعر غنائى
Epic	شعر ملحمى
Code	شفرة
Form	شكل
Genuine	صادق / حقيقى / أصيل
Sentiment	عاطفة
Rentiment	عصر النهضة
Organicism	عضوية
Rationality	عقلانية
Narraatology	علم السرد
Epistemology	علم المعرفة

Providence	عناية إلهية
Emotions	عواطف
Ambiguity	غموض
Farce	فارُس ، نوع من الكوميديا
Philosophes	فلاسفة التنوير
Fiction	قَص / قصص
Gothic	قوطي
Novelist	كاتب روائي
Playwright	كاتب مسرحي
Catastrophe	كارثة / أزمة
Misogynistic	كاره / معادي للمرأة
Neo-classicism	كلاسيكية جديدة
Chorus	كوراس ، جوقة
Historian	مؤرخ
Libertine	متحرر لدرجة الابتذال
Latitudinarians	متسامحون دينيا
Polymorphous	متغير الشكل
Noble savage	متوحش نبيل
discipline	مجال معرفي
Abstract	مجرد
Parody	محاكاة معارضة ساخرة
Taboo	محرم / محظور
Empiricism	مذهب التجريب

Experssionism	مذهب التعبيرية
Rationalism	مذهب العقلانية
Doctrine	مذهب / عقيدة
Ethnocentricity	مركزية عرقية
Felxibility	مرونة
Chronicle	مسرد تاريخي
Verisimilitude	مشابهة الواقع
Expressive	معبر
Paradox	مفارقة
Irony	مفارقة ساخرة
Assumption	مفهوم
Concept	مفهوم
Mock-epic	ملحمة ساخرة
logic	منطق
Approach	نظرية
Gynocriticism	نقد معادى للنساء
Realistic	واقعي
Pathetic	وجداني / شجنى
Pathos	وجدانيات
Unity of design	وحدة التصميم / البناء
Didactic	وعظي / تعليمي

بیلیو جرافیا

Sensibility and literary criticism

Primary sources and texts

- Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (London, 1790).
 Austen, Jane, *Sense and Sensibility*, ed. R. W. Chapman (1923; rpt Oxford, 1983).
 Barnert, George L. (ed.), *Eighteenth-Century British Novelists on the Novel* (New York, 1968).
 Beattie, James, *Essays* (London, 1776).
 Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton (Oxford, 1987).
 Carroll, John (ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson* (Oxford, 1964).
 Diderot, Denis, *Oeuvres* (Paris, 1951).
 Oeuvres philosophiques, ed. P. Verniere (Paris, 1959).
 Doktor, Wolfgang, and Gerhard Sauder (eds.), *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte* (Stuttgart, 1976).
 Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).
 Gerard, Alexander, *An Essay on Taste* (Edinburgh, 1759).
 Howes, Alan (ed.), *Sterne. The Critical Heritage* (London, 1974).
 Hume, David, *Essays*, ed. E. F. Miller (Indianapolis, 1985; revised edn, 1989).
 Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762).
 Lessing, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart and Leipzig, 1886-1924).
 G. E. Lessing, Moses Mendelssohn and Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, ed. Jochen Schulte-Sasse (Munich, 1972).
 Morrell, Hannah, *Sacred Dramas, Chiefly Intended for Young Persons, to which is added, Sensibility, A Poem* (London, 1782).
 Rousseau, J. J., *A Dialogue between a Man of Letters and M. J. J. Rousseau*, in Jean-Jacques Rousseau, *Eloisa, or a series of original letters*, trans. William Kenrick (1803), Woodstock Facsimile reprint (Oxford, 1989).
 A Letter from M. Rousseau, of Geneva, to M. d'Alembert of Paris (London, 1759).
 Sauder, Gerhard, *Empfindsamkeit*, Vol. III: *Quellen und Dokumente* (Stuttgart, 1980).

- Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (London, 1756).
 Williams, Ioan (ed.), *Novel and Romance 1700-1800: A Documentary Record* (London, 1970).
 Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman* (London, 1929).
 Wordsworth, William, and S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (London, 1978).

Secondary sources

- Ferriar, John, *Illustrations of Sterne* (London, 1798).
 Howes, Alan, *Yorick and the Critics: Sterne's Reputation in England, 1760-1868* (New Haven, 1958).
 Mason, John Hope, *The Irresistible Diderot* (London, 1982).
 Mullan, John, *Sentiment and Sociability* (Oxford, 1988).
 Petriconi, Hellmuth, *Die verführte Unschuld: Bemerkungen über ein literarisches Thema* (Hamburg, 1953).
 Sauder, Gerhard, *Empfindsamkeit*, Vol. 1: *Voraussetzungen und Elemente* (Stuttgart, 1974).
 Schmidt, Erich, *Richardson, Rousseau und Goethe* (Jena, 1875).
 Todd, Janet, *Sensibility. An Introduction* (London, 1986).
 Wellek, Rene, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. 1 (1955; rpt London, 1966).

Women and literary criticism

Primary sources and texts

- Baillie, Joanna, *A Series of Plays: in which it is attempted to delineate the Stronger Passions of the Mind, Each Passion being the Subject of a Tragedy and a Comedy* (London, 1798).
 Ballard, George, *Memoirs of Several Ladies of Great Britain, who have been Celebrated for their Writings or Skill in the Learned Languages, Arts and Sciences* (1752; Detroit, 1985).
 Barbauld, Anna Laetitia [Aikin], *The Works of Anna Laetitia Barbauld* (2 vols., London, 1825).
 Barbauld, Anna Laetitia [Aikin] (ed.), *The British Novelists; with an Essay, and Prefaces, Biographical and Critical* (50 vols., London, 1810).
The Correspondence of Samuel Richardson (6 vols., London, 1804).
The Female Speaker (London, 1811).
The Pleasures of Imagination by Mark Akenside, M.D. To which is prefixed a critical essay on the poem, by Mrs Barbauld (London, 1795).
The Poetical Works of Mr William Collins. With a prefatory essay by Mrs Barbauld (London, 1797).

- Barbault, Anna Laetitia and John Aikin, *Miscellaneous Pieces in Prose* (London, 1773).
- Behn, Aphra, *The Dutch Lover* (London, 1673).
- Sir Patient Fancy* (London, 1677).
- Berger, Morroe (ed. and trans.), *Madame de Staël on Politics, Literature, and National Character* (Garden City NY, 1964).
- Brooke, Frances, *The Old Maid by Mary Singleton, Spinster* (1755-6; rev. edn. London, 1764).
- Burney, Frances, *Evelina; or The History of a Young Lady's Entrance into the World* (London, 1778).
- Carter, Elizabeth (ed. and trans.), *All the works of Epictetus which are now extant; consisting of his Discourses, preserved by Arrian, in four books, the Enchiridion, and fragments. Tr. from the original Greek . . . with an introduction and notes, by the translator* (London, 1758).
- Letters from Mrs Elizabeth Carter, to Mrs Montagu* (3 vols., London, 1817).
- A Series of Letters between Mrs Elizabeth Carter and Miss Catherine Talbot* (4 vols., 1809; rpt New York, 1975).
- Cavendish, Margaret, Duchess of Newcastle, *Nature's Pictures Drawn by Fancies Pencil to the Life* (London, 1656).
- CCXI *Sociable Letters* (London, 1664).
- Centlivre, Susannah, *Love's Contrivance; or, Le Médecin Malgré Lui* (London, 1703).
- The Perjur'd Husband* (London, 1700).
- The Platonick Lady* (London, 1707).
- Cooper, Elizabeth (ed.), *The Muses Library: or, A Series of English poetry, from the Saxons, to the reign of King Charles II, being a general collection of almost all the old valuable poetry extant* (London, 1737).
- Dacier, Anne Lefèvre, *Homère défendu contre l'Apologie du R. P. Hardouin; ou suite des causes de la corruption du goust* (Paris, 1716; rpt Geneva, 1971).
- Dacier, Anne Lefèvre (ed. and trans.), *L'Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques par Madame Dacier* (Paris, 1711).
- L'Odyssée d'Homère, traduite en françois, avec des remarques par Madame Dacier* (Paris, 1711).
- Les Poésies d'Anacréon et de Sapho, traduites de grec en françois, avec des remarques. Par mademoiselle Le Fèvre* (Lyon, 1696).
- Duncombe, John, *The Feminiad* (London, 1754; rpt Los Angeles, 1981).
- Echlin, Elizabeth, Lady, *An Alternative Ending to Richardson's 'Clarissa'* (Berne, 1982).
- Eden, Anne, *A Confidential Letter of Albert; from his first attachment to Charlotte to her death. From the Sorrows of Werter* (London, 1790).
- Edgeworth, Maria, *Letters for Literary Ladies* (London, 1795).
- Elstob, Elizabeth, *An English-Saxon Homily, on the birth-day of St Gregory: Anciently used in the English Saxon Church Giving an Account of the Conversion of the English from Paganism to Christianity, Translated into*

- Modern English, with Notes, etc. (London, 1709).
- The Rudiments of Grammar for the English-Saxon Tongue, first given in English, with an apology for the study of northern antiquities (London, 1715).
- Fielding, Henry, *The Covent-Garden Journal* (1751-2; rpt in *The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding* (Oxford, 1988)).
- Tom Jones (1749; rpt in *The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding* (Middletown, CT and Oxford, 1975)).
- Fielding, Sarah, *Remarks on Clarissa* (1749; rpt Los Angeles, 1985).
- Francis, Ann, *A Poetical Epistle from Charlotte to Werther* (London, 1788).
- Francis, Ann (ed. and trans.), *A Poetical Translation of the Song of Solomon, From the Original Hebrew, with a Preliminary Discourse, and Notes, Historical, Critical and Explanatory* (London, 1781).
- Genlis, Stéphanie Ducrest de St Aubin, Comtesse de, *De l'Influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs: ou Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres* (Paris, 1811).
- Graffigny, Françoise d'Issembourg d'Happoncourt de, *Lettres d'une péruvienne* (Paris, 1752).
- Grierson, Constantia (ed.), *Afer Publius Terentius, Comoediae, ad optimorum exemplarium fidem recensitae. Praefixa sunt huic editioni loca Menandri et Apollodori, quae Terentius Latine interpretatus est. Accesserunt emendationes omnes Bentleianae* (Dublin, 1727).
- Cornelius Tacitus, *Opera quae exstant, ex recensione et cum animadversionibus Theodori Ryckii* (3 vols., Dublin, 1730).
- Griffith, Elizabeth, *The Morality of Shakespeare's Drama Illustrated* (London, 1775).
- Harrison, Elizabeth, *A Letter to Mr John Gay, on His Tragedy Call'd 'The Captives'* (London, 1724).
- Haywood, Eliza, *The Female Spectator* (4 vols., 3rd edn, London, 1750).
- Inchbald, Elizabeth, *The British Theatre; or, A Collection of Plays, which are acted at the Theatres Royal, Drury Lane, Covent Garden, and Haymarket. Printed under the Authority of the Managers from the Prompt Books. With Biographical and Critical Remarks by Mrs Inchbald* (25 vols., London, 1808).
- Johnson, Samuel, *The Adventurer* (no. 115; 11 December 1753), in W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, II (New Haven, 1963), pp. 456-61.
- Lennox, Charlotte [Ramsay], *Shakespear Illustrated: or the Novels and Histories, on which the Plays of Shakespear Are Founded, Collected and Translated from the Original Authors, with Critical Remarks* (2 vols., 1753; rpt New York, 1973).
- Madan, Judith, 'The Progress of Poetry', in *The Flower-Piece: A Collection of Miscellany Poems* (London, 1731).
- Makin[s], Bathsua [Pell], *An Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen, In Religion, Manners, Arts & Tongues. With an Answer to the*

- Objections against this Way of Education* (1673; rpt Augustan Reprint Society, Los Angeles, 1980).
- Mereau, Sophie, *Kalathiskos* (1801-2; rpt Heidelberg, 1968).
- Montagu, Elizabeth, *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare, Compared with the Greek and French Dramatic Poets. With Some Remarks upon the Misrepresentations of Mons. de Voltaire. To Which are Added, Three Dialogues of the Dead* (6th edn, London, 1810; rpt New York, 1966).
- More, Hannah, *Essays on Various Subjects, principally designed for Young Ladies* (London, 1777).
- 'Preface to the Tragedies' ['Observations on the Effect of Theatrical Representations with respect to Religion and Morals'], in *The Works of Hannah More*, vol. 2 (London, 1803), pp. 1-27.
- Strictures on the Modern System of Female Education* (London, 1799), in *The Works of Hannah More*, vol. 4 (London, 1803).
- Necker, Suzanne [Curchod], *Mélanges extraits des manuscrits de Mme. Necker* (3 vols., Paris, 1798).
- Nicholls, James C. (ed.), *Mme Riccoboni's Letters to David Hume, David Garrick, and Sir Robert Liston, 1764-1783*, in Theodore Besterman (ed.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 149 (Oxford, 1976).
- Reeve, Clara, *The Progress of Romance and the History of Charoba, Queen of Egypt* (1785; rpt New York, 1930).
- Riccoboni, Marie-Jeanne [de Heurles de Laboras de Mezières], 'Correspondance de Laclos et de Madame Riccoboni au sujet des *Liaisons dangereuses*', in Choderlos de Laclos, *Oeuvres complètes* (Paris, 1951), pp. 710-22.
- Riccoboni, Marie-Jeanne (ed. and trans.), *Un Nouveau théâtre anglais* (Paris, 1768).
- Roche, Sophie von La, *Pomona für Teutschlands Töchter* (1783-4; 4 vols., rpt Munich, 1987).
- Schurman, Anna Maria van, *Opuscula hebraea, latina, graeca, gallica, prosaica et metrica* (Leiden, 1648).
- Seward, Thomas, 'The female right to literature', in Robert Dodsley (ed.), *A Collection of Poems by Several Hands*, vol. 2 (6th edn, London, 1758), pp. 294-300.
- Staël-Holstein, Anne Louise Germaine [Necker] de, *De la Littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800; 2 vols., rpt Paris, 1959).
- De l'Allemagne* (1810; 4 vols., rpt Paris, 1959).
- Essai sur les fictions* (1795), in *Oeuvres complètes de Mme. la Baronne de Staël*, vol. 2 (Paris, 1820), pp. 173-216.
- Swift, Jonathan, *The Battle of the Books* (1704), in A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith (eds.), *A Tale of a Tub... The Battle of the Books and The Mechanical Operation of the Spirit* (2nd edn, Oxford, 1958).

Wollstonecraft, Mary, 'On poetry and our relish for the beauties of nature', in Janet Todd (ed.), *A Wollstonecraft Anthology* (Bloomington and London, 1977), pp. 170-5.

Secondary sources

Adburgham, Alisou, *Women in Print: Writing Women and Women's Magazines From the Restoration to the Accession of Victoria* (London, 1972).

Arendt, Hannah, *Rahel Varhagen: The Life of a Jewess* (London, 1957).

Backscheider, Paula R., 'Women's influence', *Studies in the Novel*, 11 (1979), 3-22.

Blunt, Reginald, *Mrs Montagu, 'Queen of the Blues'* (2 vols., London, n.d.).

Bowyer, John Wilson, *The Celebrated Mrs Centlivre* (Durham NC, 1952).

Crosby, F. A., *Une romancière oubliée, Mme Riccoboni, sa vie, ses oeuvres* (Paris, 1924).

Curtis, Judith, 'The Epistoliers', in Samia I. Spencer (ed.), *French Women and the Age of Enlightenment* (Bloomington, 1984), pp. 226-41.

Demay, Andrée, *Marie-Jeanne Riccoboni: ou de la pensée féministe chez une romancière du XVIII^e siècle* (Paris, 1977).

Duffy, Maureen, *The Passionate Shepherdess: Aphra Behn 1640-89* (London, 1977).

Eaves, T. C. Duncan, and Ben D. Kimpel, 'The composition of *Clarissa* and its revision before publication', *Publications of the Modern Language Association of America*, 83 (1968), 416-28.

Samuel Richardson: A Biography (Oxford, 1971).

Ezell, Margaret J. M., *Writing Women's Literary History* (Baltimore and London, 1993).

Ferguson, Moira (ed.), *First Feminists: British Women Writers 1578-1799* (Bloomington and Old Westbury NY, 1985).

Gallagher, Catherine, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670-1820* (Berkeley, 1994).

Green, Mary Elizabeth, 'Elizabeth Elstob: the Saxon nymph', in J. R. Brink (ed.), *Female Scholars: A Tradition of Learned Women Before 1800* (Montreal, 1980), pp. 137-60.

Halsband, Robert, 'Addison's *Cato* and Lady Mary Wortley Montagu', *Publications of the Modern Language Association of America*, 65 (1950), 1,122-9.

'Ladies of letters in the eighteenth century', in Earl Miner (ed.), *Stuart and Georgian Moments* (Berkeley and Los Angeles, 1972), pp. 271-91.

The Life of Lady Mary Wortley Montagu (Oxford, 1956).

Hampsten, Elizabeth, 'Petticoat authors: 1660-1720', *Women's Studies*, 7 (1980), 21-38.

Harris, Jocelyn, 'Sappho, souls, and the Salic law of wit', in Alan Charles Kors and Paul J. Korshin (eds.), *Anticipations of the Enlightenment in England, France, and Germany* (Philadelphia, 1987), pp. 232-58.

- Haussonville, Gabriel Paul Orthenin de Cléron, Comte d', *The Salon of Madame Necker*, trans. Henry M. Trollope (New York, 1882).
- Herold, J. Christopher, *Mistress to an Age: A Life of Madame de Staël* (New York, 1958).
- Hopkins, Mary Alden, *Hannah More and Her Circle* (New York, 1947).
- Irwin, Joyce L., 'Anna Maria van Schurman: The Star of Utrecht', in J. R. Brink (ed.), *Female Scholars: A Tradition of Learned Women Before 1800* (Montreal, 1980), pp. 68-85.
- Isles, Duncan, 'Johnson and Charlotte Lennox', *New Rambler*, 19 (1967), 34-8.
- Johnson, Reginald Brimley (ed.), *Bluestocking Letters* (London, 1926).
- The Letters of Hannah More* (London, 1925).
- Kavanaugh, Julia, *English Women of Letters* (London, 1862).
- Labalme, Patricia (ed.), *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past* (New York, 1980).
- Lanser, Susan Sniader, and Evelyn Torton Beck, '[Why] Are there no great women critics? And what difference does it make?', in Julia A. Sherman and Evelyn Torton Beck (eds.), *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge* (Madison WI, 1979), pp. 79-91.
- Lipking, Lawrence, 'Aristotle's sister: a poetics of abandonneur', in Robert von Hallberg (ed.), *Canons* (Chicago, 1983), pp. 85-106.
- Littlewood, S. R., *Elizabeth Inchbald and her Circle 1753-1821* (London, 1921).
- McMullen, Lorraine, *An Odd Attempt in a Woman: The Literary Life of Frances Brooke* (Vancouver, 1983).
- Malil, Mary R., and Helene Koon (eds.), *The Female Spectator: English Women Writers before 1800* (Bloomington and Old Westbury NY, 1977).
- Masson, Pierre-Maurice, *Madame de Tencin 1682-1749* (Paris, 1909).
- Miller, Nancy K., 'Men's reading, women's writing: gender and the rise of the novel', *Yale French Studies*, 75 (1988), 40-55.
- Moore, Catherine E., '"Ladies . . . taking the pen in hand": Mrs Barbauld's criticism of eighteenth-century women novelists', in Mary Anne Schofield and Cecilia Macheski (eds.), *Fetter'd or Free: British Women Novelists 1670-1815* (Athens OH, 1986), pp. 383-97.
- Needham, Gwendolyn, 'Mrs Frances Brooke: dramatic critic', *Theatre Notebook*, 15 (Winter 1960-1), 47-52.
- Reynolds, Myra, *The Learned Lady in England, 1650-1750* (Boston and New York, 1920).
- Rogers, Katharine, *Feminism in Eighteenth-Century England* (Urbana IL, 1982).
- Schlenker, Paul, *Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie* (Berlin, 1886).
- Stewart, Joan Hinde, 'The novelists and their fictions', in Samia I. Spencer (ed.), *French Women and the Age of Enlightenment* (Bloomington, 1984), pp. 197-211.

- 'Vers un "Nouveau Théâtre Anglais", ou la liberté dans la diction', *French Forum*, 9 (1984), 181-9.
- Sunstein, Emily W., *A Different Face: The Life of Mary Wollstonecraft* (New York, 1975).
- Todd, Janet, *Feminist Literary History* (London, 1988).
- The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660-1800* (London, 1989).
- Todd, Janet (ed.), *A Dictionary of British and American Women Writers 1660-1800* (Totowa NJ, 1987).
- A Wollstonecraft Anthology* (Bloomington and London, 1977).

Primitivism

Primary and secondary sources

- Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure* (Minneapolis, 1982).
- The Study of Language in England 1780-1860* (Minneapolis, 1983).
- Bernheimer, Richard, *Wild Men in the Middle Ages* (Cambridge MA, 1952).
- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 10th edn (3 vols., London, 1806).
- Bond, Richmond, *Queen Anne's American Kings* (Oxford, 1952).
- Brown, Roger, *Wilhelm von Humboldt's Conception of Linguistic Relativity* (The Hague, 1967).
- Chinard, Gilbert, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle* (Paris, 1934).
- A Collection of Old Ballads* (3 vols., London, 1723-5).
- Condillac, Étienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connoissances humaines*, in *Oeuvres* (Paris, 1798).
- Davenant, Sir William, *Dramatic Works*, ed. James Maidment and William Logan (6 vols., Edinburgh, 1883).
- Dudley, Edward, and Maximillian Novak, *The Wild Man Within* (Pittsburgh, 1972).
- Fairchild, Hoxie Neal, *The Noble Savage* (New York, 1928).
- Farley, Frank Edgar, 'The dying Indian', in *Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of ... Kittredge* (Boston, 1913).
- Gale, Theophilus, *The Court of the Gentiles* (Oxford and London, 1669-77).
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913).
- Lafitau, Joseph-François, *Moeurs des sauvages américains*, ed. Edna Lemay (2 vols. Paris, 1983).
- Lahontan, Louis d'Arce Baron de, *New Voyages to North America* (2 vols., Chicago, 1905).
- Lovejoy, Arthur O., *Essays in the History of Ideas* (New York, 1960).

- Lovejoy, Arthur O., *et al.*, *A Documentary History of Primitivism* (Baltimore, 1935).
- Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (2 vols., London, 1787).
- A Letter to the Right Reverend Author of the Divine Legation of Moses Demonstrated* (Oxford, 1765).
- Monboddo, James Burnett, Lord, *Of the Origin and Progress of Language*, 2nd edn (6 vols., Edinburgh, 1774).
- Pearce, Roy Harvey, *The Savages of America* (Baltimore, 1953).
- Todorov, Tzvetan, *The Conquest of America*, trans. Richard Howard (New York, 1985).
- Tuveson, Ernest Lee, *Millennium and Utopia* (Berkeley, 1949).
- Vico, Giambarrisra, *The New Science*, trans. Thomas Bergin and Max Fisch (Ithaca, 1968).
- Warburton, William, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* (2 vols., London, 1741).
- Whitney, Lois, 'English primitivistic theories of epic origins', *Modern Philology*, 21 (1929), 337-78.
- Primitivism and the Idea of Progress in English Popular Literature of the Eighteenth Century* (Baltimore, 1934).

Medieval revival and the Gothic

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, *Miscellaneous Works*, ed. A. C. Guthkelch (2 vols., London, 1914).
- Aikin, John, and Anna Lætitia Aikin, *Miscellaneous Pieces in Prose* (London, 1773).
- Chatterton, Thomas, *Complete Works*, ed. Donald S. Taylor and Benjamin B. Hoover (2 vols., Oxford, 1971).
- Dennis, John, *Critical Works*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939-43).
- Dodsley, Robert, *Correspondence*, ed. James E. Tierney (Cambridge, 1988).
- A Select Collection of Old Plays* (12 vols., London, 1744-5).
- Drake, Nathan, *Literary Hours* (2 vols., London, 1798; 2nd edn 1800).
- Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
- Hazlitt, William, *Complete Works*, ed. P. P. Howe (21 vols., London, 1930-4).
- Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance*, ed. Hoyr Trowbridge (Los Angeles, 1963).
- Johnson, Samuel, *A Journey to the Western Islands of Scotland*, ed. J. D. Fleckman (Oxford, 1985).

- Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- Mathias, Thomas, *The Pursuits of Literature* (London, 1794-7; 10th edn 1799).
- Percy, Thomas, *The Correspondence of Thomas Percy and Edmond Malone*, ed. Arthur Tillotson (Baton Rouge, 1944);
The Correspondence of Thomas Percy and Richard Farmer, ed. Cleanth Brooks (Baton Rouge, 1946).
- Reliques of Ancient English Poetry* (3 vols., London, 1765; 4th edn 1794).
- Pope, Alexander, *Pastoral Poetry and An Essay on Criticism*, ed. E. Audra and Aubrey Williamis (London, 1961).
- Works*, ed. William Warburton (9 vols., London, 1770).
- Reeve, Clara, *The Old English Baron*, ed. James Trainer (London, 1967).
- The Progress of Romance* (2 vols., London, 1785).
- Ritson, Joseph, *Ancient English Metrical Romancees* (3 vols., London, 1802).
- Rymet, Thomas, *Critical Works*, ed. Curt A. Zimansky (New Haven, 1956).
- Sade, Marquis de, 'Idée sur les romans', in *Oeuvres complètes du Marquis de Sade: Édition Définitive*, X (Paris, 1973); trans. as 'Reflections on the Novel', in *The Marquis de Sade: The 120 Days of Sodom and other Writings*, trans. Austryn Wainhouse and Richard Seaver (New York, 1966).
- Sidney, Sir Philip, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shepherd (London, 1965).
- The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Staël, Germaine de, *Essai sur les fictions*, in *Oeuvres complètes de Mme la Baronne de Staël*, II (Paris, 1820); trans. as 'Essay on Fictions', in *An Extraordinary Woman: Selected Writings of Germaine de Staël*, trans. Vivian Folkenflik (New York, 1987).
- Turner, Sharon, *The History of the Anglo-Saxons* (4 vols., London, 1799-1805).
- Walpole, Horace, *The Castle of Otranto*, ed. W. S. Lewis (Oxford, 1969).
- Correspondence*, ed. W. S. Lewis (48 vols., New Haven, 1937-83).
- Works*, ed. Mary Berry (5 vols., London, 1798).
- Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1756-82).
- Warton, Thomas, *The History of English Poetry, from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century* (3 vols., London, 1774-81).
- Observations on the Fairy Queen of Spenser* (London, 1754; 2nd edn, 2 vols., 1762).
- Wordsworth, William, *Prose Works*, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (3 vols., Oxford, 1974).
- Wright, James, *Historia Histronica: A Historical Account of the English Stage* (London, 1699).

Secondary sources

- Brewer, Derek (ed.), *Chaucer: The Critical Heritage*, vol. 1, 1385-1837 (London, 1978).
- Bronson, Bertrand H., *Joseph Ritson: Scholar-at-Arms* (2 vols., Berkeley, 1938).
- Cooke, Arthur L., 'Some side lights on the theory of the Gothic romance', *Modern Language Quarterly*, 12 (1951), 429-36.
- Davis, Bertram H., *Thomas Percy: A Scholar-Cleric in the Age of Johnson* (Philadelphia, 1989).
- Frank, Frederick S., *The First Gothics: An Annotated Critical Guide to the English Gothic Novel* (New York, 1987).
- Friedman, Albert B., *The Ballad Revival: Studies in the Influence of Popular on Sophisticated Poetry* (Chicago, 1961).
- Hadley, Michael, *The Undiscovered Genre: A Search for the German Gothic Novel* (Berne, 1978).
- Haywood, Ian, *The Making of History: A Study of the Literary Forgeries of James Macpherson and Thomas Chatterton in Relation to Eighteenth-Century Ideas of History and Fiction* (Rutherford NJ, 1986).
- Hooker, Edward Niles, 'The reviewers and the New Criticism, 1754-1770', *Philological Quarterly*, 13 (1934), 189-202.
- Johnston, Arthur, *Enchanted Ground: The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964).
- Kinghorn, A. M., 'Warton's History and Early English poetry', *English Studies*, 44 (1963), 197-204.
- Kliger, Samuel, *The Goths in England: A Study in Seventeenth and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge MA, 1952).
- Levine, Joseph M., *Humanism and History: Origins of Modern English Historiography* (Ithaca and London, 1987).
- Lipking, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970).
- Longueil, Alfred E., 'The word "Gothic" in eighteenth-century criticism', *Modern Language Notes*, 38 (1923), 453-60.
- McNutt, Dan J., *The Eighteenth-Century Gothic Novel: An Annotated Bibliography of Criticism and Selected Texts* (New York, 1975).
- Meyerstein, E. H. W., *A Life of Thomas Chatterton* (London, 1930).
- Parreaux, André, *The Publication of 'The Monk': A Literary Event 1796-1798* (Paris, 1960).
- Paulson, Ronald, *Representations of Revolution (1789-1820)* (New Haven and London, 1983).
- Payne, Richard C., 'The rediscovery of Old English poetry in the English literary tradition', in Carl T. Berkhout and Milton McC. Gatch (eds.), *Anglo-Saxon Scholarship: The First Three Centuries* (Boston, 1982), pp. 149-66.
- Pitroch, Joan C., *The Ascendancy of Taste: The Achievement of Joseph and Thomas Warton* (London, 1973).

- Potter, Robert, *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition* (London, 1975).
- Sabor, Peter (ed.), *Horace Walpole: The Critical Heritage* (London, 1987).
- Spector, Robert Donald, *The English Gothic: A Bibliographic Guide to Writers from Horace Walpole to Mary Shelley* (Westport CT, 1984).
- Spurgeon, Caroline F. E., *Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion 1357-1900* (3 vols., Cambridge, 1925).
- Stafford, Fiona J., *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian* (Edinburgh, 1988).
- Summers, Montague, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel* (London, 1938).
- Vance, John A., *Joseph and Thomas Warton* (Boston, 1983).
- Varma, Devendra P., *The Gothic Flame* (London, 1957).
- Wellek, René, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941).

Voltaire, Diderot, Rousseau and the *Encyclopédie*

Voltaire

- Dictionnaire philosophique*, Édition revue et corrigée (Paris, 1967).
- Letter to Horace Walpole, 15 July 1768, in Theodore Besterman (ed.), *Voltaire's Correspondence*, vol. 69 (Geneva, 1961), pp. 251-7.
- Lettres philosophiques*, ed. Raymond Naves (Paris, 1964).
- Naves, Raymond, *Le goût de Voltaire* (Paris, 1938).
- Pichois, Claude, 'Voltaire et Shakespeare: un plaidoyer', *Shakespeare Jahrbuch*, 98 (1962), 178-88.
- Sareil, Jean (ed.), *Voltaire et la critique* (Englewood Cliffs NJ, 1966).
- Le Siècle de Louis XIV*, ed. Antoine Adam (2 vols., Paris, 1966).

Diderot

- Brewer, Daniel, *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France: Diderot and the Art of Philosophizing* (Cambridge, 1993).
- Chouillet, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745-1763* (Paris, 1973).
- Lettre sur les sourds et muets*, ed. Paul Hugo Meyer, in *Diderot Studies*, 7 (Geneva, 1965).
- Meyer, Paul H., 'The "Lettre sur les sourds et muets" and Diderot's emerging concept of the critic', in *Diderot Studies*, 6 (1964), 133-55.
- Oeuvres esthétiques*, ed. Paul Vernière (Paris, 1959).
- Oeuvres romanesques*, ed. Henri Bénac (Paris, 1962).

Rousseau

Lettre à Mr d'Alembert sur les spectacles, ed. M. Fuchs (Geneva, 1948).
Oeuvres complètes (5 vols., Paris, 1959-95).

L'Encyclopédie, Marmontel, Journalists, Other Writers

- Bingham, Alfred J., 'Voltaire and Marmontel', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 55 (1967), 205-62.
Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., ed. Maurice Tourneur (16 vols., Paris, 1877-82).
 Dehergne, Joseph, 'Une table des matières de "L'Année littéraire" de Fréron', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 65, 2 (1965), 269-73.
 Delille, Jacques, 'Géorgiques', in *Oeuvres complètes*, vol. 2 (Paris, 1824).
 Diderot, Denis and Jean le Rond d'Alembert (eds.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (17 vols., Paris, 1751-65).
 Gaudin, Lois Francis, *Les lettres anglaises dans l'Encyclopédie* (New York, 1942).
 Kölving, Ulla, and Jeanne Carriat, 'Inventaire de la "Correspondance littéraire" de Grimm et Meister', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vols. 225-7 (1984).
 La Harpe, Jean-François de, *Oeuvres* (Paris, 1820-1).
 Marmontel, Jean-François, *Oeuvres complètes*. Nouv. éd. (19 vols., Paris, 1818) (*Éléments de littérature* forms vols. 12-15).
 Monty, Jeanne, *La critique littéraire de Melchior Grimm* (Geneva, 1961).
 Pichois, Claude, 'Préromantiques, rousseauistes et shakespeareiens (1770-1778)', *Revue de littérature comparée*, 33 (1959), 348-55.
 Rocafort, Jacques, *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie* (Paris, 1890).
 Schlobach, Jochen, 'Literarische Korrespondenzen', in Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (eds.), *Aufklärungen. Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, vol. 1, pp. 221-33 (Heidelberg, 1985).
 Trenard, Louis, 'La Presse française des origines à 1788', in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral and Fernand Terrou (eds.), *Histoire générale de la presse française*, I (Paris, 1969).
 Van Tieghem, Paul, *L'Année littéraire comme intermédiaire en France des littératures étrangères* (Paris, 1917).
 [Young, Edward], *Les Nuits d'Young, traduites de l'anglois par M. Le Tourneur*. (Nouv. éd., Paris, 1770).

Secondary sources, general

- Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750-1830* (Paris, 1973).
Dictionnaire des lettres françaises (Paris, 1960).
 Gilman, Margaret, *The Idea of Poetry in France* (Cambridge, 1958).

- Green, Frederick C., *Minuet* (London, 1935).
Hervier, Marcel, *Les écrivains français jugés par leurs contemporains*, vol. 2: *Le Dix-Huitième Siècle* (Paris, 1931).
Houston, John Porter, *The Demonic Imagination. Style and Theme in French Romantic Poetry* (Baton Rouge, 1969).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism*, vol. I (New Haven and London, 1955).

German literary theory from Gottsched to Goethe

Primary sources, individual authors

- Bodmer, J. J., *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* (1736).
Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie (1740).
Breitinger, J. J., *Critische Dichtkunst* (1740).
Briefe die neueste Literatur betreffend (1759-65).
Bürger, G. A., *Herzensausguß über Volkspoesie* (1776).
Curtius, M. C., *Aristoteles Dichtkunst* (1753).
Engel, J. J., *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtarten* (1783).
Goethe, J. W., *Einfache Nachahmung, Manier, Stil* (1789).
Einleitung in die Propyläen (1798).
Literarischer Sansculottismus (1795).
Maximen und Reflexionen (1809ff.).
Der Sammler und die Seinigen (1799).
Shakespeare und kein Ende (1816).
Gottsched, J. C., *Beiträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (1732-44).
Der Biedermann (1727-9).
Versuch einer critischen Dichtkunst (1730).
Hamann, J. G., *Kreuzzüge des Philologen* (1762).
Herder, J. G., *Kritische Wälder* (1769).
Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente (1767).
Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter (1773).
Lenz, J. M. R., *Anmerkungen übers Theater* (1774).
G. E. Lessing, *Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel* (1756-7).
Hamburgische Dramaturgie (1767-9).
Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766).
Wie die Alten den Tod gebildet (1769).
Mendelssohn, M., *Briefe über die Empfindung* (1755).
Moritz, K. P., *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788).
Schiller, F., *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (1793).

- Die Horen* (1795-7).
Kallias oder über die Schönheit (1793).
Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (1785).
Über Bürgers Gedichte (1791).
Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie (1803).
Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795).
Über Matthissons Gedichte (1794).
Über naive und sentimentalische Dichtung (1796).
 Schlegel, J. E., *Einschränkung der Künste auf einen einzigen Satz* (trans. of Batteux, 1751).
Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs (1741).
 Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-4).
 Wieland, C. M., *Der Teutsche Merkur* (1772-1810).
 Winckelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755).
Geschichte der Kunst des Altertums (1764).

Secondary sources, German Enlightenment

- Bruford, W. H., *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival* (Cambridge, 1965).
 Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen 1932).
Europäische Aufklärung 1, ed. Walter Hinck (Frankfurt, 1974).
 Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Neuwied, 1962).
 Hazard, Paul, *Die Herrschaft der Vernunft. Das europäische Denken im 18. Jahrhundert* (Hamburg, 1949).
 Kopitzsch, Franklin, *Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland* (Munich, 1976).
 Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise* (Freiburg, 1959).
 Kraus, Werner, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung* (Berlin, 1963).
Literatur im Epochenumbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, ed. G. Klotz, W. Schröder and P. Weber (Berlin, 1977).
 Pütz, Peter, *Die deutsche Aufklärung* (Darmstadt, 1978).
 Wehler, Hans Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* I, 1700-1815 (Munich, 1987).
 Wessel, Hans-Friedrich (ed.), *Aufklärung* (Frankfurt, 1984).

Secondary sources, literary life

- Balet, L., and E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Strasbourg, 1936).

- Berghahn, Klaus L., 'Das schwierige Geschäft der Aufklärung', in H.-F. Wessel (ed.), *Aufklärung* (Frankfurt, 1984), pp. 32-65.
- Haferkorn, Hans Jürgen, 'Der freie Schriftsteller. Eine literatursoziologische Studie über seine Entstehung und Lage in Deutschland zwischen 1750 und 1800', in *Archiv für die Geschichte des Buchwesens*, 5 (1964), 523-711.
- Kiesel, H., and P. Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert* (Munich, 1977).
- Kirchner, Joachim, *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens* (Mit einer Gesamtbibliographie der deutschen Zeitschriften bis zum Jahre 1790), (2 vols., Leipzig, 1928-32).
- Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften* (Stuttgart, 1968).
- Möller, Horst, *Aufklärung in Preußen* (Berlin, 1974).
- Prutz, Robert E., *Geschichte des deutschen Journalismus* (Hanover, 1845).
- Schenda, Rolf, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe, 1770-1910* (Frankfurt, 1970).
- Ungern-Sternberg, Wolfgang von, 'Schriftsteller und literarischer Markt', in *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution, 1680-1789*, ed. Rolf Grimminger (Munich, 1980), pp. 133-185.
- Wilke, Jürgen, *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts, 1688-1789* (Stuttgart, 1978).

Secondary sources, German literary theory and criticism

- Adler, Hans, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie Johann Gottfried Herders* (Hamburg, 1990).
- Borinski, Karl, *Die Antike in der Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe* (Leipzig, 1921-4).
- Boyd, J. S., *The Function of Mimesis and its Decline* (Cambridge, 1968).
- Butler, E. M., *The Tyranny of Greece over Germany* (Cambridge, 1935).
- Fambach, Oskar, *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik, 1750-1850* (Berlin, 1957ff.).
- Freier, H., *Kritische Poetik: Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst* (Stuttgart, 1963).
- Gebauer, Gunter (ed.), *Das Laokoon-Projekt* (Stuttgart, 1984).
- Herrmann, H. P., *Nachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740* (Bad Homburg, 1970).
- Hohendahl, Peter Uwe (ed.), *A History of German Literary Criticism, 1730-1980* (Lincoln NB, 1988), pp. 13-98.
- Mayer, Hans (ed.), *Deutsche Literaturkritik 1, 1730-1830* (Frankfurt, 1962).
- Nachahmung und Illusion*, ed. H. R. Jauf (Munich, 1964).
- Nivelle, Armand, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik* (Berlin, 1971).

- Sørensen, Bengt A., *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik* (Copenhagen, 1963).
- Szondi, Peter, 'Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit', in Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (Frankfurt, 1974), pp. 11-266.
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1950* (New Haven, 1955), vol. I: *The Later Eighteenth Century*.
- Wiegmann, Hermann, *Geschichte der Poetik* (Stuttgart, 1977).

The Scottish Enlightenment

Primary sources and texts

- Alison, Archibald, *Essay on the Nature and Principles of Taste* (2 vols., Edinburgh, 1790).
- Bacon, Francis, *Works*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis and D. D. Heath (14 vols., London, 1857-74).
- Beattie, James, *Dissertations Moral and Critical* (London and Edinburgh, 1783).
Lectures on Moral Philosophy (Aberdeen University Library MSS M 165, 1740.18.).
- Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1735).
Letters on Mythology (London, 1747).
- Blair, Hugh, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (Edinburgh, 1763).
Essays on Rhetoric and Belles Lettres (Edinburgh, 1783); ed. Harold F. Harding (2 vols., Carbondale, 1965).
- Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric* (2 vols., London and Edinburgh, 1776).
- Fergusson, Robert, *The Poems of Robert Fergusson*, (Edinburgh, 1773); ed. M. P. McDiarmid, Scottish Text Society vols. 21 and 24 (Edinburgh and London, 1954-6).
- Fordyce, David, *Dialogues concerning Education* (2 vols., London, 1747; 3rd edn London, 1757).
- Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (London and Edinburgh, 1774).
An Essay on Taste (London and Edinburgh, 1758); 3rd edn (London and Edinburgh, 1759).
- Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Eugene F. Miller, rev. edn (Indianapolis, 1987).
- Hutcheson, Francis, *Essays on the Nature and Conduct of our Passions and Affections* (Glasgow, 1728).
An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue (Glasgow, 1725).
- Johnson, Samuel, *A Journey to the Western Isles of Scotland* (London, 1775).
- Kames, Henry Home, Lord, *The Elements of Criticism* (2 vols., Edinburgh, 1762); 4th edn (2 vols., Edinburgh and London, 1769).

- Ramsay, Allan, *The Ever Green* (Edinburgh, 1724).
 Rollin, Charles, *The Method of Teaching and Studying the Belles Lettres, or an Introduction to Languages, Poetry, Rhetoric, History, Moral Philosophy, Physick, and with reflections on TASTE; and Instructions with regard to Eloquence of the Pulpit, the Bar, and the Stage*, 2nd edn (London, 1737).
 Scott, Robert Eden, *Elements of Rhetoric for the Use of the Students of King's College* (Aberdeen, 1802).
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols., London, 1708-14).
 Smith, Adam, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. J. C. Bryce (Oxford, 1983).

Secondary sources

- Alexander, Ian, *Two Studies in Romantic Reasonings: Edinburgh Reviewers and the English Tradition*, Salzburg Studies in English Literature, 49 (2 vols., 1976).
 Brunius, Teddy, *David Hume on Criticism*, Figura 2, Studies Edited by the Institute of Art History, University of Uppsala (Uppsala, 1952).
 Campbell, R. H., and Andrew Skinner, *The Origins and Nature of the Scottish Enlightenment* (Glasgow, 1982).
 Carter, J. J., and J. H. Pittock (eds.), *Aberdeen and the Enlightenment* (Aberdeen, 1987).
 Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton, 1951).
 Davie, George E., *The Scottish Enlightenment*, The Historical Association General Series 99 (London, 1981).
 Dwyer, John, *Virtuous Discourse: Sensibility and Community in Late Eighteenth-Century Scotland* (Edinburgh, 1987).
 Emerson, Roger, 'Scottish universities in the eighteenth century, 1690-1800', *Studies in Voltaire and the Eighteenth Century*, 157 (1977).
 Fussell, Paul, *The Rhetorical World of Augustan Humanism* (Oxford, 1965).
 Graham, Henry G., *Scottish Men of Letters in the Eighteenth Century* (London, 1901).
 Hipple, Walter J., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
 Hook, Andrew (ed.), *The History of Scottish Literature*, vol. 2, 1600-1800 (Aberdeen, 1987).
 Horner, Winifred J. (ed.), *The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric* (Columbia and London, 1983).
 Howell, W. B., *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, 1971).
 Lehmann, William C., *Henry Home, Lord Kames, and the Scottish Enlightenment* (The Hague, 1971).
 McGuirk, Carol, *Robert Burns and the Sentimental Era* (Athens OH, 1987).

- MacQueen, John, *The Enlightenment and Scottish Literature, Progress and Poetry*, vol. 1 (Edinburgh, 1982).
- Mooney, Michael, *Vico in the Tradition of Rhetoric* (Princeton, 1985).
- Mullan, John, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988).
- Pittock, J. H., *The Ascendancy of Taste* (London, 1973).
- Pittock, J. H., and A. Wear (eds.), *Interpretation and Cultural History* (London, 1991).
- Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric* (New York, 1936).
- Sher, Richard, *Church and University in the Scottish Enlightenment* (Princeton and Edinburgh, 1985).
- Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius. Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic* (Cambridge, 1979).
- Simpson, Kenneth, *The Protean Scot: the Crisis of Identity in Eighteenth-Century Scottish Literature* (Aberdeen, 1981).
- Tytler, Alexander Fraser, *Memoirs of the Life and Writings of Lord Kames* (Edinburgh, 1807).
- Wallace, Karl, *Francis Bacon on Communication and Rhetoric* (Chapel Hill, 1948).
- Waszek, Norbert, *The Scottish Enlightenment and Hegel's Account of 'Civil Society'* (Dordrecht, Boston, London, 1988).

Canons and canon formation

Primary sources and texts

- Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1739, rpt Menston, Yorks., 1972).
- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. Harold F. Harding (2 vols., Carbondale IL and Edwardsville, 1965).
- Boileau-Despréaux, Nicolas, *Oeuvres*, ed. Georges Mongrédien (Paris, 1961).
- Bolingbroke, Henry St John, Viscount, *Historical Writings*, ed. Isaac Kramnick (London, 1972).
- Dennis, John, 'On the Genius and Writings of Shakespear', in *The Critical Writings of John Dennis*, ed. E. N. Hooker (2 vols., Baltimore, 1939-43).
- Descartes, René, *Oeuvres de Descartes*, ed. Charles Adam and Paul Tannery (12 vols., rev. edn, Paris, 1964-76).
- Dryden, John, 'Preface. The Grounds of Criticism in Tragedy', in *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
- Edwards, Thomas, *The Canons of Criticism and Glossary: Being a Supplement to Mr Warburton's Edition of Shakespear Collected from the Notes in that*

- Celebrated Work, and Proper to Be Bound up with It*, 7th edn, Reprints of Economic Classics (New York, 1970).
- Fielding, Henry, *Amelia*, ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1983).
- Fontenelle, Bernard, *Oeuvres Diverses* (3 vols., Paris, 1818).
- Goldsmith, Oliver, 'An Inquiry into the Present State of Polite Learning', in *Collected Works*, ed. Arthur Friedman (5 vols., Oxford, 1966).
- Herder, Johann Gottfried, 'Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker', in *Sämtliche Werke*, V, pp. 159-207.
- 'Shakespeare', in *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe*, ed. H. B. Nisbet (Cambridge, 1985); original in *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, 33 vols. (Berlin, 1877-1913), V, pp. 208-31.
- Johnson, Samuel, *Johnson on Shakespeare*, vols. VII and VIII of *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, ed. Arthur Sherbo (New Haven, 1968).
- Lives of the English Poets*, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
- Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (London, 1847).
- Montfaucon, Bernard de, *Antiquity Explained and Represented in Sculpture* (2 vols., London, 1721-2).
- Novalis, *Schriften*, ed. Paul Kluckhorn and Richard Samuel (5 vols., Stuttgart, 1960-75).
- Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes* (5 vols., Paris, 1959-95).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (New York, 1964).
- Smart, Christopher, *Poetical Works*, ed. Karina Williamson and Marcus Walsh (4 vols., Oxford, 1980-7).
- Smith, D. Nichol (ed.), *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare* (Oxford, 1963).
- Stukeley, William, *Stonehenge: A Temple Restor'd to the British Druids* [and] *Avebury: A Temple of the British Druids*, ed. Robert D. Richardson, Jr (New York, 1984).
- Swift, Jonathan, 'A Proposal for Correcting the English Tongue', ed. Herbert Davis and Louis Landa, vol. IV of *The Prose Writings of Jonathan Swift*, ed. Herbert Davis et al. (14 vols., Oxford, 1939-68), pp. 1-21.
- A Tale of a Tub*, ed. A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith, 2nd edn (Oxford, 1958).
- Temple, Sir William, 'An Essay upon the Ancient and Modern Learning', in *Five Miscellaneous Essays by Sir William Temple*, ed. Samuel Holt Monk (Ann Arbor, 1963), pp. 37-71.
- Theobald, Lewis, 'Preface to Edition of Shakespeare', in *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare*, ed. D. Nichol Smith (Oxford, 1963).
- Vico, Giambattista, *The New Science of Giambattista Vico*, trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (New York, 1948, rpt 1961).

- Opere*, ed. Fausto Nicolini (Naples, 1953).
- Voltaire, *Le Temple du Goût*, in *Oeuvres Complètes*, ed. Louis Moland (52 vols., Paris, 1877-85).
- Warburton, William, 'Preface to Edition of Shakespeare', in *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare*, ed. D. Nichol Smith (Oxford, 1963).
- Wheeler, Kathleen M., *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe* (Cambridge, 1984).
- Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Berlin, 1885; rpt Liechtenstein, 1968).
- Geschichte der Kunst des Altertums*, ed. Wilhelm Senff (Weimar, 1964).
- The History of Ancient Art*, trans. G. Henry Lodge (2 vols., London, 1881).
- Winckelmann: Writings on Art*, ed. David Irwin (London, 1972).
- Wordsworth, William, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (London, 1965).

Secondary sources

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953).
- Belanger, Terry, 'Publishers and writers in eighteenth-century England', in Isabel Rivers (ed.), *Books and Their Readers in Eighteenth-Century England* (Leicester, 1982), pp. 5-25.
- Butterfield, Herbert, 'Delays and paradoxes in the development of historiography', in K. Bourne and D. C. Watt (eds.), *Studies in International History* (London 1967), pp. 1-15.
- Curtius, E. R., *European Literature and the Latin Middle Ages* (1953, rpt New York, 1963).
- Erskine-Hill, Howard, *The Augustan Idea in English Literature* (London, 1983).
- Flavell, M. Kay, 'Winckelmann and the German Enlightenment', *Modern Language Review*, 74 (1979), 79-96.
- Fokkema, Douwe W., 'The canon as an instrument for problem solving', in János Riesz, Peter Boerner and Bernard Scholz (eds.), *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature* (Tübingen, 1986).
- Gorak, Jan, *The Making of the Modern Canon* (London, 1991).
- Hazard, Paul, *La Crise de la conscience européenne* (2 vols., Paris, 1935).
- Maxwell, J. C., 'Demigods and pickpockets: the Augustan myth in Swift and Rousseau', *Scrutiny*, 11 (1942), 34-9.
- Momigliano, Arnaldo, *Studies in Historiography* (London, 1966).
- Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17-37.
- Pfeiffer, Rudolf, *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford, 1968).
- Rawson, Claude, *Order from Confusion Sprung: Studies in Eighteenth-Century Literature from Swift to Cowper* (London, 1985).

- Simon, Fr. Richard, *Histoire Critique du Vieux Testament* (Frankfurt, 1967).
 Starobinski, Jean, 'Criticism and authority', *Dedalus*, 106 (1977), 1-16.
 'From the decline of erudition to the decline of nations: Gibbon's response to French thought', *Dedalus*, 105 (1976), 139-57.
 Weinbrot, Howard D., *Augustus Caesar in 'Augustan' England: The Decline of a Classical Norm* (Princeton, 1977).
 Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1850* (4 vols., Cambridge, 1981), I.

Literature and philosophy

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, and Richard Steele, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
 Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (2 vols., Edinburgh, 1790).
 Berkeley, George, *The Principles of Human Knowledge*, ed. G. J. Warnock (London, 1962).
 Blake, William, *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. David W. Erdman (New York, 1965).
 Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton (Indiana and London, 1958).
 Butler, Bishop Joseph, *The Analogy of Religion, Natural and Revealed ...* (1736; London, 1906).
 Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* (1817), ed. James Engell and W. J. Bate, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, gen. ed. Kathleen Coburn (Princeton, 1980-), vol. VII (1983).
 Diderot, Denis, *The Encyclopédie of Diderot and D'Alembert*, ed. J. Lough (Cambridge, 1954).
Jacques le fataliste, trans. Michael Henry (Harmondsworth, 1986).
Oeuvres complètes, eds. H. Dieckmann et al. (Paris, 1975-).
Oeuvres romanesques, ed. Henri Bénac (Paris, 1962).
Rameau's Nephew and D'Alembert's Dream, trans. L. Tancock (Harmondsworth, 1966).
 Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke*, Hamburger Ausgabe (14 vols., Hamburg, 1948-64).
 Hume, David, *Dialogues concerning Natural Religion*, ed. Norman Kemp Smith (2nd edn, London, 1947).
Essays Moral, Political and Literary (Oxford, 1903).
The Letters of David Hume, ed. J. Y. T. Grieg (2 vols., Oxford, 1932).
A Treatise of Human Nature, ed. L. A. Selby-Bigge, 3rd edn rev. by P. Nidditch (Oxford, 1975).

- Hurd, Richard, *Discourse on Poetical Imitation*, in *Works* (8 vols., London, 1811).
- Johnson, Samuel, *Rasselas*, ed. J. P. Hardy (Oxford, 1988).
- Samuel Johnson, ed. Donald Greene, Oxford Authors Series (Oxford, 1984).
- The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, ed. W. J. Bate et al. (New Haven, 1958-).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism*, 9th edn (2 vols., Edinburgh, 1817).
- Kant, Immanuel, *The Critique of Aesthetic Judgement*, trans. J. C. Meredith (Oxford, 1928).
- The Critique of Practical Reason*, trans. K. Abbott (London, 1879).
- The Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith (Oxford, 1929).
- Werke*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902 ff.) (abbreviated as AA).
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. P. H. Nidditch (Oxford, 1975).
- Newton, Isaac, *Newton's Philosophy of Nature: Selections from his Works*, ed. H. S. Thayer (New York and London, 1953).
- Pope, Alexander, *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, gen. ed. John Butt (11 vols., London, 1939-69):
- vol. I, *An Essay on Criticism*, eds. E. Audra and Aubrey Williams (1961);
- vol. III (i), *An Essay on Man*, ed. Maynard Mack (1950).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark, rev. edn (New Haven and London, 1975).
- Richardson, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, 2nd edn (London, 1725).
- Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, ed. M. Fuchs (Geneva, 1948).
- Oeuvres complètes* (5 vols., Paris, 1959-95).
- Schlegel, A. W., *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trans. J. Black (London, 1846).
- Ueber Dramatische Kunst und Litteratur* (3 vols., Heidelberg, 1817).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 2nd edn (London, 1714).
- Simpson, David (ed.), *The Origins of Modern Critical Thought: German Aesthetic and Literary Criticism from Lessing to Hegel* (Cambridge, 1988).
- Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael and A. L. Macfie (Oxford, 1976).
- Voltaire (François-Marie Arouet), *Candide, ou l'Optimisme* (Paris, 1969).
- Letters on England*, trans. L. Tancock (Harmondsworth, 1980).
- Lettres philosophiques*, ed. G. Lanson, rev. A-M. Rousseau (2 vols., Paris, 1964).
- Oeuvres complètes*, ed. T. Besterman (Geneva, 1968-).

Zadig and other Stories, ed. Haydn Mason (Oxford, 1971).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1953).

Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature (New York, 1971).

Battestin, Martin, *The Providence of Wit* (Oxford, 1974).

Bosker, A., *Literary Criticism in the Age of Johnson*, 2nd edn (Groningen and Djakarta, 1954).

Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. F. C. A. Koelln and J. P. Pettegrove (Princeton, 1951).

Christensen, Jerome, *Practicing Enlightenment: Hume and the Formation of a Literary Career* (Madison WI, 1987).

Crane, R. S., *The Idea of the Humanities* (2 vols., Chicago and London, 1967).

Damrosch, Leo, *Fictions of Reality in the Age of Hume and Johnson* (Madison WI, 1989).

Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge MA and London, 1981).

Fauvel, John, et al. (eds.), *Let Newton Be!* (Oxford, 1988).

France, Peter, *Diderot* (Oxford, 1983).

Fussell, Paul, *The Rhetorical World of Augustan Humanism* (Oxford, 1965).

Gay, Peter, *The Enlightenment: An Interpretation* (2 vols., London, 1966-9).

Ginsberg, Robert (ed.), *The Philosopher as Writer* (London and Toronto, 1987).

Grimsley, Ronald, *Jean-Jacques Rousseau* (Brighton, Sussex, 1983).

James, D. G., *The Life of Reason: Hobbes, Locke, Bolingbroke* (London, 1949).

Kuhns, Richard, *Literature and Philosophy: Structures of Experience* (London, 1971).

Levi, Albert W., *Philosophy as Social Expression* (Chicago and London, 1974).

Marshall, David, *The Surprising Effects of Sympathy* (Chicago, 1988).

Mason, Haydn, *Voltaire* (London, 1975).

Potkay, Adam, *The Fate of Eloquence in the Age of Hume* (Ithaca and London, 1994).

Richetti, John J., *Philosophical Writing: Locke, Berkeley, Hume* (Cambridge MA, 1983).

Rosenbaum, S. P. (ed.), *English Literature and British Philosophy* (Chicago and London, 1971).

Sambrook, James, *The Intellectual and Cultural Context of English Literature in the Eighteenth Century, 1700-1789* (London, 1986).

Schaper, Eva (ed.), *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics* (Cambridge, 1983).

Scruton, Roger, *Kant* (Oxford, 1982).

- Stewart, M. A. (ed.), *Studies in the Philosophy of the Scottish Enlightenment* (Oxford, 1990).
 Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750-1950* (4 vols., London, 1955).
 Willey, Basil, *The Eighteenth-Century Background* (London, 1940).
 Yolton, John W., *Thinking Matter: Materialism in Eighteenth-Century Britain* (Oxford, 1984).

The psychology of literary creation and literary response

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. D. F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
 Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton (London, 1958).
 Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, ed. J. Engell and W. J. Bate (2 vols., Princeton, 1983).
 Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
 Duff, William, *An Essay on Original Genius*, ed. J. L. Mahoney (Gainesville, 1964).
 Gerard, Alexander, *An Essay on Genius*, ed. B. Fabian (Munich, 1966).
An Essay on Taste, ed. W. J. Hipple (Gainesville, 1963).
 Hartley, David, *Observations on Man, his Frame, his Duty, and his Expectations* (5th edn, London, 1810).
 Hobbes, Thomas, *Leviathan*, ed. R. Tuck (Cambridge, 1991).
 Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).
 Newton, Isaac, *Opticks*, ed. E. T. Whittaker (London, 1931).
 Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (2nd edn, London, 1714).
Second Characters, ed. B. Rand (Cambridge, 1914).
 Spingarn, J. E., *Critical Essays of the Seventeenth Century* (3 vols., Oxford, 1908).
 Young, Edward, *Conjectures on Original Composition*, ed. E. J. Morley (Manchester, 1918).

Secondary sources

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1953).
 Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory* (London, 1951).

- Elioseff, L. A., *The Cultural Milieu of Addison's Literary Criticism* (Ann Arbor, 1963).
- Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge MA, 1981).
- Fox, Christopher, *Locke and the Scriblerians* (London, 1988).
- James, D. G., *The Life of Reason: Hobbes, Locke, Bolingbroke* (London, 1949).
- Kallich, Martin, *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England: A History of a Psychological Method in English Criticism* (The Hague, 1970).
- MacLean, Kenneth, *John Locke and English Literature of the Eighteenth Century* (New Haven, 1936).
- Marsh, Robert, *Four Dialectical Theories of Poetry: An Aspect of English Neo-Classical Criticism* (Chicago, 1965).
- Thorpe, C. D., *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes* (Ann Arbor, 1940).
- Tuveson, E. L., *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism* (Berkeley and Los Angeles, 1960).

Shaftesbury and Addison

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, *The Letters of Joseph Addison*, ed. Walter Graham (Oxford, 1941).
- The Works of the Right Honourable Joseph Addison*, ed. Henry G. Bohn (6 vols., London, 1875).
- Addison, Joseph, and Richard Steele, *The Guardian*, ed. John Calhoun Stephens (Kentucky, 1982).
- The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- The Tatler*, ed. Donald F. Bond (3 vols., Oxford, 1987).
- Barrell, Rex, A. (ed.), *Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury (1671-1713) and 'Le Refuge Français' Correspondence*, Studies in British History, 15 (Lampeter, 1989).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (London, 1968).
- Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (3 vols., 4th edn Paris, 1740).
- Fielding, Henry, *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Sheridan Baker (New York, 1972).
- Hume, David, *Essays Moral, Political, and Literary*, ed. Eugene F. Miller (Indianapolis, 1985).
- Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).

- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (2 vols., Oxford, 1975).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
- Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes* (4 vols., Paris, 1964).
Politics and the Arts, Letter to M. d'Alembert on the Theatre, trans. Allan Bloom (Ithaca, 1973).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (London, 1711)
Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc., ed. John M. Robertson (2 vols., Gloucester MA, 1963).
Letters to a Student at the University (London, 1716).
The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, ed. Benjamin Rand (London, 1900).
Second Characters or The Language of Forms, ed. Benjamin Rand (New York, 1969).
- Soliloquy: or, Advice to an Author* (London, 1710).
- Sterne, Laurence, *The Life and Times of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Ian Watt (Boston, 1965).
- Taylor, Jeremy, *A Discourse of the Liberty of Prophesying. Shewing the Unreasonableness of Prescribing to Other Men Faith, and the Inequity of Persecuting Differing Opinions* (London, 1648).

Secondary sources

- Abrams, M. H., 'From Addison to Kant: modern aesthetics and the exemplary art', in *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, ed. Ralph Cohen (Berkeley, 1985), pp. 16-48.
- Agnew, Jean-Christophe, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750* (Cambridge, 1986).
- Aldridge, Alfred Owen, 'Lord Shaftesbury's literary theories', *Philological Quarterly*, 24 (1945), 46-64.
- Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory* (London, 1951).
- Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove (Princeton, 1951).
- Damrosch, Leopold, 'The significance of Addison's criticism', *Studies in English Literature*, 19 (1979), 421-30.
- Davidson, James W., 'Criticism and self-knowledge in Shaftesbury's *Soliloquy*', *Enlightenment Essays*, 5 (1974), 50-61.
- Eagleton, Terry, *The Function of Criticism from the Spectator to Post-Structuralism* (London, 1984).
- The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990).

- Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (New York, 1979).
- Eliaess, Lec Andrew, *The Cultural Milieu of Addison's Literary Criticism* (Austin, 1963).
- Fowler, Thomas, *Shaftesbury and Hutcheson* (London, 1882).
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1979).
- Fry, Paul, *The Reach of Criticism: Method and Perception in Literary Theory* (New Haven, 1983).
- Gay, Peter, 'The spectator as actor: Addison in perspective', *Encounter*, 29 (1967), 27-32.
- Grean, Stanley, *Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics: A Study in Enthusiasm* (Athens OH, 1967).
- Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence (Cambridge, 1989).
- Hall, S. C., *Pilgrimages to English Shrines* (New York, 1854).
- Hansen, David A., 'Addison on ornament and poetic style', in *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660-1800*, ed. Howard Anderson and John S. Shea (Minneapolis, 1967).
- Hartman, Geoffrey H., *Minor Prophecies: The Literary Essay in the Culture Wars* (Cambridge, 1991).
- Hayman, John G., 'Shaftesbury and the search for a persona', *Studies in English Literature*, 10 (1970), 491-504.
- Hippie, Walter John Jr, *The Beautiful, the Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
- Hohendahl, Peter Uwe, *The Institution of Criticism* (Ithaca, 1982).
- Kallich, Martin, 'The association of ideas and critical theory: Hobbes, Locke, and Addison', *ELH*, 12 (1945), 290-315.
- Ketcham, Michael G., *Transparent Designs: Reading, Performance, and Form in the Spectator Papers* (Athens GA, 1985).
- Kinsley, William, 'Meaning and format: Mr. Spectator and his folio half-sheets', *ELH*, 34 (1967), 482-94.
- Klein, Lawrence, 'The third Earl of Shaftesbury and the progress of politeness', *Eighteenth-Century Studies*, 18 (1984-85), 186-214.
- Leavis, Q. D., *Fiction and the Reading Public* (Norwood PA, 1977).
- Lewis, C. S., *Selected Literary Essays*, ed. Walter Hooper (Cambridge, 1969).
- Markley, Robert, 'Sentimentality as performance: Shaftesbury, Sterne, and the theatrics of virtue', in Felicity Nussbaum and Laura Brown (eds.), *The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature* (New York, 1987), pp. 210-30.
- 'Style and philosophical structure: the contexts of Shaftesbury's Character-

- isticks', in Robert Ginsberg (ed.), *The Philosopher as Writer: The Eighteenth Century* (London, 1987), pp. 140-54.
- Marsh, Robert, *Four Dialectical Theories of Poetry* (Chicago, 1965).
- Marshall, David, *The Figure of Theater: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New York, 1986).
- The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Rousseau, Diderot, and Mary Shelley* (Chicago, 1988).
- 'Arguing by analogy: Hume's standard of taste', *Eighteenth-Century Studies*, 28 (1995), 323-43.
- Monk, Samuel H., *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (Ann Arbor, 1960).
- Norton, David Fate, *Shaftesbury and the Two Scepticisms* (Turin, 1968).
- Paknadel, Felix, 'Shaftesbury's illustration of the Characteristics', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), 290-312.
- Paulson, Ronald, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England* (New Haven, 1967).
- Plumb, J. H., 'The public, literature, and the arts in the 18th century', in Paul Fritz and David Williams (eds.), *The Triumph of Culture: 18th-Century Perspectives* (Toronto, 1972), pp. 27-48.
- Price, Martin, *To The Palace of Wisdom: Studies in Order and Energy from Dryden to Blake* (Carbondale IL, 1970).
- Purpus, E. R., 'The "plain, easy, and familiar way": the dialogue in English literature, 1660-1725', *ELH*, 17 (1950), 47-58.
- Rogers, Pat, 'Shaftesbury and the aesthetics of rhapsody', *British Journal of Aesthetics*, 12 (1972), 244-57.
- Routh, H. V., 'Steele and Addison', in *The Cambridge History of English Literature*, ed. A. W. Ward and A. R. Waller (Cambridge, 1932).
- Saccamano, Neil, 'Authority and publication: the works of "Swift"', *The Eighteenth Century*, 25 (1984), 241-62.
- 'The consolations of ambivalence: Habermas and the public sphere', *MLN*, 106 (1991), 685-98.
- 'The sublime force of words in Addison's "Pleasures"', *ELH*, 57 (1990), 1-24.
- Sherman, Carol, 'In defense of the dialogue: dialogue, Shaftesbury, and Galiani', *Romance Notes*, 15 (1973), 268-73.
- Smithers, Peter, *The Life of Joseph Addison* (Oxford, 1954).
- Stolnitz, Jerome, '"Beauty": some stages in the history of an idea', *Journal of the History of Ideas*, 22 (1961), 185-204.
- 'On the origins of "aesthetic disinterestedness"', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961-2), 131-43.
- Sweetman, J. E., 'Shaftesbury's last commission', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 19 (1956), 110-16.
- Thorpe, Clarence D., 'Addison's contribution to criticism', in Richard Foster Jones et al. (eds.), *The Seventeenth Century: Studies in the History of*

- English Thought and Literature from Bacon to Pope* (Stanford, 1951), pp. 316-29.
- 'Addison's theory of the imagination as "perceptive response"', *Papers of the Michigan Academy of Science, Art, and Letters*, 21 (1936), 509-30.
- Townsend, Dabney, 'Shaftesbury's aesthetic theory', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41 (1982), 206-13.
- Tuveson, Ernest, 'The importance of Shaftesbury', *ELH*, 20 (1953), 267-99.
- Uphaus, Robert W., 'Shaftesbury on art: the rhapsodic aesthetic', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27 (1969), 341-8.
- Voitle, Robert, *The Third Earl of Shaftesbury, 1671-1713* (Baton Rouge, 1984).
- Watson, Melvin R., 'The Spectator tradition and the development of the familiar essay', *ELH*, 13 (1946), 189-215.
- Watt, Ian, 'The consequences of literacy', *Comparative Studies in Society and History*, 5 (1963), 304-45.
- 'Publishers and sinners: the Augustan view', *Studies in Bibliography*, 12 (1959), 3-20.
- Youngren, William H., 'Addison and the birth of eighteenth-century aesthetics', *Modern Philology*, 79 (1982), 267-83.

The rise of aesthetics from Baumgarten to Humboldt

Primary sources and texts

- Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica* (Trajecti cis viadrum [Frankfurt-on-the-Oder], 1750, 1758, rpt Hildesheim, 1961).
- Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Halle, 1735); rpt in *Reflections on poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, trans. with the original text, and intro. and notes by Karl Aschenbrenner and William B. Holther (Berkeley and Los Angeles, 1954); also in *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, trans. into German, with the original text, and intro. and notes by Heinz Paetzold, Philosophische Bibliothek, 352 (Hamburg, 1983).
- Metaphysica* (Halle, 1739; rpt of 7th edn Hildesheim, 1963).
- Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, trans. (into German) and ed. Hans Rudolf Schweizer, Philosophische Bibliothek, 351 (Hamburg, 1983).
- Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der 'Aesthetica'* (1750; 1758), trans. [into German] and ed. Hans Rudolf Schweizer, Philosophische Bibliothek, 355 (Hamburg, 1983).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757).
- Diderot, Denis, *Oeuvres complètes de Diderot* (20 vols., Paris, 1875-7).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Briefe*, ed. Karl Robert Mandelkow (4 vols., Hamburg, 1962-7).

- Werke*, Sophienausgabe (133 vols., Weimar, 1886-1919).
- Werke*, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1949-64) (abbreviated as HA).
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877-1913) (abbreviated as SW).
- Hogarth, William, *The Analysis of Beauty* (London, 1753).
- Humboldt, Carl Wilhelm von, *Gesammelte Schriften*, ed. Albert Leitzmann (17 vols., Berlin, 1903-20; rpt Berlin, 1968) (abbreviated as GS).
- Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary* (Oxford, 1963).
- Kant, Immanuel, *Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith (Oxford, 1928).
- Gesammelte Schriften*, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902-) (abbreviated as AA).
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon*, ed. Dorothy Reich (Oxford, 1965).
- Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart and Leipzig, 1886-1924).
- Meier, Georg Friedrich, *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (3 vols., Halle, 1748-50).
- Mendelssohn, Moses, *Ästhetische Schriften in Auswahl*, ed. Otto F. Best, Texte zur Forschung, 14 (Darmstadt, 1974).
- Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, ed. Fritz Bamberger *et al.* (Berlin, 1929; rpt, contd and ed. Alexander Altmann, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1971ff.).
- Moritz, Karl Philipp, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, ed. Hans Joachim Schrimpf, Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N.F. 7 (Tübingen, 1962).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert B. Wark (New Haven and London, 1975).
- Schiller, Johann Friedrich, *Briefe*, ed. Fritz Jonas (7 vols., Stuttgart, Leipzig, Berlin, Vienna, n.d.).
- On the Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters*, ed., trans. and intro. by Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967).
- Schillers Werke*, Nationalausgabe, ed. Julius Petersen *et al.* (Weimar, 1943-).
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2 vols., Leipzig, 1771-4).
- Winckelmann, Johann Joachim, *Sämtliche Werke*, ed. Joseph Eiselein (12 vols., Donaueschingen, 1824-29; rpt Osnabrück, 1965).

Secondary sources

- Barley, Edward M., 'On the nature and delineation of beauty in art and philosophy: Lessing's responses to William Hogarth and Edmund Burke', in C. P. Magill, Brian A. Rowley and Christopher J. Smith (eds.), *Tradition and*

- Creation. *Essays in Honour of Elizabeth Mary Wilkinson* (Leeds, 1978), pp. 30-45.
- Beck, Lewis White, *Early German Philosophy: Kant and his Predecessors* (Cambridge MA, 1969).
- Belaval, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* (Paris, 1950).
- Bergmann, Ernst, G. F. Meier als Mitbegründer der deutschen Ästhetik (Leipzig, 1910).
- Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. Fritz A. Koelln and James P. Pettegrove (Princeton, 1951; German original: *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932).
- Caygill, Howard, *Art of Judgement* (Oxford, 1989).
- Chouillet, Jacques, *Diderot* (Paris, 1977).
- L'esthétique des lumières* (Littératures Modernes, 4, Paris, 1974).
- 'Littérature et esthétique', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 264 (1989), 1,035-59.
- Cohen, Ted, and Paul Guyer (eds.), *Essays in Kant's Aesthetics* (Chicago and London, 1982).
- Coleman, Francis X. J., *The Aesthetic Thought of the French Enlightenment* (Pittsburgh, 1971).
- The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics* (Pittsburgh, 1974).
- Dieckmann, Herbert, *Diderot und die Aufklärung. Aufsätze zur europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1972).
- Ellis, J. M., *Schiller's 'Kalliasbriefe' and the Study of his Aesthetic Theory*, *Anglica Germanica*, 12 (The Hague and Paris, 1969).
- Franke, Ursula, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens*, *Studia Leibnitiana*, 9 (Wiesbaden, 1972).
- Gilbert, Katharine Everett, and Helmut Kuhn, *A History of Esthetics* (New York, 1939).
- Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge MA, 1979).
- Hatfield, Henry, *Aesthetic Paganism in German Literature from Winckelmann to the Death of Goethe* (Cambridge MA, 1964).
- Winckelmann and his German Critics 1755-1781* (New York, 1943).
- Haym, Rudolf, *Herder* (2 vols., Berlin, 1880-5; new edn with an introduction by Wolfgang Harich, Berlin, 1954).
- Irmscher, Hans Dietrich, 'Zur Ästhetik des jungen Herder', in Gerhard Sauder (ed.), *Johann Gottfried Herder 1744-1803* (Hamburg, 1987), pp. 43-76.
- Jaeger, Michael, *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild. Die Beziehungen zwischen den Naturwissenschaften und der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers*, *Philosophische Texte und Studien*, 10 (Hildesheim, Zurich, New York, 1984).
- Kommentierende Einführung in Baumgartens Aesthetica. Zur Entstehung der wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland* (Hildesheim and New York, 1980).
- Jolles, Matthijs, *Goethes Kunstanschauung* (Berne, 1957).

- Kerry, S. S., *Schiller's Writings on Aesthetics* (Manchester, 1961).
- Körner, Stephan, *Kant* (Harmondsworth, 1955).
- McCloskey, Mary A., *Kant's Aesthetics* (Basingstoke and London, 1987).
- Molbjerg, Hans, *Aspects de l'esthétique de Diderot* (Copenhagen, 1964).
- Möller, Uwe, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und Georg Friedrich Meier* (Munich, 1985).
- Müller-Vollmer, Kurt, *Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der deutschsprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts für Frau von Staël [Essais Esthétiques (1799), including French original]* (Stuttgart, 1967).
- Nisbet, H. B. (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985).
- 'Laocoon in Germany: the reception of the group since Winckelmann', *Oxford German Studies*, 10 (1979), 22-63.
- Nivelle, Armand, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant* (Paris, 1955). German trans. *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik* (Berlin, 1960).
- Peters, Hans Georg, *Die Ästhetik A. G. Baumgartens und ihre Beziehung zum Ethischen*, *Neuere Deutsche Forschungen*, 9 (Berlin, 1934).
- Poppe, Bernhard, 'Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffschen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant' (containing a copy of the lecture-notes of Baumgarten's lectures on aesthetics) (Diss. Leipzig, 1907).
- Reed, T. J., *The Classical Centre: Goethe and Weimar 1775-1832* (London, 1980).
- Reiss, Hans, 'Die Einbürgerung der Ästhetik in der deutschen Sprache des achtzehnten Jahrhunderts oder Baumgarten und seine Wirkung', *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 37 (1993), 109-38.
- 'Georg Friedrich Meier (1718-1777) und die Verbreitung der Ästhetik', in *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag*, ed. Hans Esselborn and Werner Keller (Cologne, Weimar, Vienna, 1994) pp. 13-34.
- 'The "naturalisation" of the term "Ästhetik" in eighteenth-century German: Alexander Gottlieb Baumgarten and his impact', *Modern Language Review*, 89 (1994), 645-58.
- Riemann, Albert, *Die Ästhetik A. G. Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes, nebst einer Übersetzung dieser Schrift*, *Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur*, 21 (Halle, 1928).
- Ritter, Joachim, 'Ästhetik, ästhetisch', in Joachim Ritter (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Basel and Stuttgart, 1977), I, columns 555-71.
- Schaper, Eva, *Studies in Kant's Aesthetics* (Edinburgh, 1979).
- Schmidt, Johannes, *Leibniz und Baumgarten. Ein Beitrag zur deutschen Ästhetik* (Halle, 1875).

- Schweizer, Hans Rudolf, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der 'Aesthetica' A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung* (Basel and Stuttgart, 1973).
- Sharpe, Lesley, *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics* (Cambridge, 1991).
- Solms, Friedrich, *Disciplina Aesthetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, *Forschungen und Berichte der Evangelischen Studiengemeinschaft*, 45 (Stuttgart, 1990).
- Strube, Werner, 'Schillers Kallias-Briefe oder über die Objektivität der Schönheit', *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 18 (1977), 115-31.
- Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, vol. I: *The Later Eighteenth Century* (London, 1955).
- Wieland, Wolfgang, 'Die Erfahrung des Urteils. Warum Kant keine Ästhetik begründet hat', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64 (1990), 604-23.
- Wilkinson, Elizabeth M., 'Goethe's conception of form', in Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (eds.), *Goethe. Poet and Thinker* (London, 1962), pp. 167-84.

Ut pictura poesis

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. Donald Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Aristotle, *The 'Art' of Rhetoric*, trans. J. H. Freese (Cambridge, 1959).
- The Poetics*, trans. W. Hamilton Fyfe (Cambridge, 1973).
- Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1747).
- Berkeley, George, *Principles, Dialogues, and Philosophical Correspondence*, ed. Colin Murray Turbayne (Indianapolis, 1965).
- Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. Harold F. Harding (2 vols., Carbondale IL, 1965).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. with an introduction by James T. Boulton (London, 1968).
- Caylus, Comte de, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée de Homère et de l'Eneide de Virgile: avec des observations générales sur le Costume* (Paris, 1757).
- Cicero, *De Oratore*, in *Cicero*, trans. H. Rackham (28 vols., Cambridge MA, 1968).
- Diderot, Denis, *Oeuvres complètes* (33 vols., Paris, 1975-).

- Diderot, Denis, and Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. III (Paris, 1753).
- Dryden, John, *Essays*, ed. W. P. Ker (2 vols., Oxford, 1926).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (3 vols., 4th edn, Paris, 1740).
- Du Fresnoy, C. A., *The Art of Painting: With Remarks, trans., with an original Preface, containing a Parallel between Painting and Poetry*, By Mr Dryden (London, 1750).
- Dyer, George, *Poetics* (London, 1812) [1796].
- Harris, James, *Three Treatises* (London, 1765).
- Hobbes, Thomas, *Leviathan Or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, ed. Richard Tuck (Cambridge, 1991).
- Horace, *Satires, Epistles, Ars Poetica*, trans. H. Rushton Fairclough (Cambridge, 1966).
- Hume, David, *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*, ed. L. A. Selby-Bigge (Oxford, 1975).
- Johnson, Samuel, *Selected Poetry and Prose*, ed. with an Introduction by Frank Brady and W. K. Wimsatt (Berkeley, 1977).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (2 vols., New York, 1823).
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. with an introduction by Edward Allen McCormick (Indianapolis, 1962).
- Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (Stuttgart, 1886-1924; rpt Berlin, 1968).
- Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).
- Longinus, *Works*, trans. L. Welsted (London, 1724).
- Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe*, ed. F. Bamberg et al. (17 vols., Stuttgart-Bad Cannstatt, 1971).
- Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes* (Paris, 1708), trans. 'by a Painter' as *The Principles of Painting* (London, 1743).
- Pope, Alexander, 'Preface' to *The Iliad of Homer*, in *Works*, ed. Maynard Mack (New Haven, 1967).
- The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt.
- Reresby, Tamworth, *A Miscellany of Ingenious Thoughts and Reflections, In Verse and Prose* (London, 1721).
- Richardson, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting* (London, 1715).
- Two Discourses. I. An Essay on the whole Art of Criticism as it Relates to Painting. II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur* (London, 1719).
- Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1782).

Secondary sources

- Bender, John B., *Spenser and Literary Pictorialism* (Princeton, 1972).
- Brownell, Morris R., *Alexander Pope and the Arts of Georgian England* (Oxford, 1978).
- Cohen, Ralph, *The Art of Discrimination: Thomson's The Seasons and the Language of Criticism* (Berkeley, 1964).
- Folkierski, Wladyslaw, 'Ut pictura poesis ou l'étrange fortune du De arte graphica de Du Fresnoy en Angleterre', *Revue de littérature comparée*, 27 (1953), 385-402.
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1979).
- Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago, 1958).
- Hollander, John, 'The poetics of ekphrasis', in *Word and Image*, 4 (1988) 209-19.
- Howard, William G., 'Ut pictura poesis', *Publications of the Modern Language Association*, 24 (1909), 43-123.
- Krieger, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore, 1992).
- Lee, Rensselaer W., 'Ut Pictura Poesis: the Humanistic theory of painting', *The Art Bulletin*, 22 (1940), 197-269.
- Lombard, A., *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne* (Paris, 1913).
- McGuinness, Arthur E., 'Hume and Kames: the burdens of friendship', *Studies in Scottish Literature*, 6 (1969), 3-19.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986).
- Spacks, Patricia Meyer, *The Poetry of Vision: Five Eighteenth-Century Poets* (Cambridge MA, 1967).
- Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1950* (4 vols., New Haven, 1966).
- Williams, Robert W., 'Alexander Pope and Ut Pictura Poesis', *Sydney Studies in English* (1983-4), 61-75.
- Wimsatt, William K. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1959).

The picturesque

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. Donald Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Aristotle, *The Poetics*, trans. W. Hamilton Fyfe (Cambridge, 1973).

- Austen, Jane, *The Novels of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman (5 vols., Oxford, 1923; rpt 1966).
- Chambers, William, *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772; rpt London, 1972).
- Dallaway, James, 'Supplementary Anecdotes of Gardening in England' in Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England* (1827; rpt in *The English Landscape Garden*, ed. John Dixon Hunt (vol. 18, New York, 1982).
- Fielding, Henry, *The History of Tom Jones, A Foundling*, ed. Fredson Bowers (Oxford, 1975).
- Gérardin, R. A., *De la Composition des paysages, ou Des Moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utilité* (Geneva, 1777).
- Gilpin, William, *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honorable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire* (1748).
- An Essay upon Prints, Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty* (London, 1768).
- Observations on Several Parts of Great Britain, Particular the High-Lands of Scotland, Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Year 1776* (2 vols., 3rd. edn, London, 1808).
- Remarks on Forest Scenery, and Other Woodland Views, Relative Chiefly to Picturesque Beauty* (2 vols., London, 1791; rpt The Richmond Publishing Co., 1973).
- Remarks on Forest Scenery, and Other Views*, ed. Thomas Dick Lauder (2 vols., Edinburgh, 1834).
- Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape* (London, 1792).
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Elective Affinities*, trans. Elizabeth Mayer and Louise Bogan (South Bend, 1963).
- Werke*, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1948-1964).
- Knight, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805; 4th edn, 1808).
- The Landscape, A Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, Esq.* (London, 1794).
- The Landscape, A Didactic Poem.* 2nd edn (London, 1795).
- Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).
- Mason, George, *An Essay on Design in Gardening* (London, 1768).
- Pope, Alexander, *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt (10 vols., London, 1961-7).
- The Correspondence of Alexander Pope*, ed. George Sherburne (5 vols., Oxford, 1956).
- Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as compared with the sublime and the Beautiful; and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* (London, 1794).

- Essays on the Picturesque as Compared with The Sublime and the Beautiful; and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* (3 vols., London, 1810).
- Letter to Humphrey Repton, Esq. on the Application of The Practice as well as the Principles of Landscape-Painting to Landscape-Gardening: Intended as a Supplement to the 'Essay on the Picturesque'* (London, 1795).
- Repton, Humphrey, *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphrey Repton, Esq.*, ed. J. C. Loudon (London, 1860).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, ed. John M. Robertson (2 vols., 1900; rpt Gloucester, 1963).
- Shenstone, William, *The Works in Verse and Prose of William Shenstone, Esq.* (2 vols., London, 1764; rpt in *The English Landscape Garden*, ed. John Dixon Hunt, vol. 17 (New York, 1982).
- Spence, Joseph, *Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, ed. James M. Osborn (2 vols., Oxford, 1966).
- Switzer, Stephen, *The Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation: or, An Introduction to Gardening, Planting, Agriculture, and the Other Business and Pleasures of a Country Life* (London, 1715); reissued in 1718 and 1742 with two additional volumes, as *Ichnographia Rustica: or, The Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation* (London, 1718; 1742)).
- Tasso, Torquato, *Opere* (Turin, 1955).
- Whately, Thomas, *Observations on Modern Gardening... to which is added An Essay on the Different Natural Situations of Gardens. With notes by Horace (Late) Earl of Orford* (London, 1801).

Secondary sources

- Andrews, Malcolm, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800* (Aldershot, 1989).
- Barrell, John, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840: An Approach to the Poetry of John Clare* (Cambridge, 1972).
- Bermingham, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860* (Berkeley, 1986).
- Bowie, Karen, 'L'Eclectisme Pittoresque' et l'architecture des gares parisiennes au XIXe siècle (Thèse pour le Doctorat de IIIe Cycle, Université de Paris I, Sorbonne, 1985).
- Brownell, Morris R., *Alexander Pope & the Arts of Georgian England* (Oxford, 1978).
- Copley, Stephen, 'Tourists, Tintern Abbey, and the picturesque', *Swiss Papers in English Language and Literature*, 8 (1995), 61-82.
- Copley, Stephen and Peter Garside, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape, and Ideology* (Cambridge, 1994).

- Duckworth, Alistair M., *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels* (Baltimore, 1971).
- Ferguson, Francis, *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation* (New York, 1992).
- Hipple, Walter John, Jr., *The Beautiful, the Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).
- Hunt, John Dixon, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century* (Baltimore, 1976).
- 'Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque', *Word and Image*, 1 (1985), 87-108.
- Hunt, John Dixon and Peter Willis, *The Genius of the Place: The English Landscape Garden, 1620-1820* (London, 1975).
- Hussey, Christopher, *English Gardens and Landscapes 1700-1750* (New York, 1967).
- The Picturesque: Studies in a Point of View* (1927; rpt London, 1967).
- Manwaring, Elizabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth-Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700-1800* (New York, 1925).
- Marshall, David, *The Figure of Theater: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New York, 1986).
- 'True Acting and the Language of Real Feelings: *Mansfield Park*', *Yale Journal of Criticism*, 3 (1989), 87-106.
- Michasiw, Kim Ian, 'Nine revisionist theses on the picturesque', *Representations*, 38 (1992), 76-100.
- Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (Ann Arbor, 1962).
- Paulson, Ronald, *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century* (Cambridge, 1975).
- Price, Martin, *Forms of Life: Character and Moral Imagination in the Novel* (New Haven, 1983).
- 'The Picturesque Moment', in Frederick W. Hilles and Harold Bloom (eds.), *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to Frederick A. Pottle* (New York, 1965).
- Robinson, Sidney K., *Inquiry into the Picturesque* (Chicago, 1991).
- Streatfield, David C., 'Art and Nature in the English Landscape Garden: Design Theory and Practice, 1700-1818', in *Landscape in the Gardens and Literature of the Eighteenth Century* (Los Angeles, 1981).
- Watkin, David, *The English Vision* (London, 1982).
- Williams, Raymond, *The Country and the City* (Frogmore, 1975).
- Wiebenson, Dora, *The Picturesque Garden in France* (Princeton, 1978).

Literature and music

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Avison, Charles, *An Essay on Musical Expression*, 2nd edn (London, 1753).
- Beattie, James, *Essays: On Poetry and Music as They Affect the Mind*, 3rd edn (London, 1779).
- Boileau, N., *Oeuvres Complètes* (Paris, 1832).
- Bonnet, Jacques, *Histoire de la musique* (Paris, 1715).
- Brown, Dr John ('Estimate'), *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations and Corruptions, of Poetry and Music . . .* (London, 1763).
- Burney, Charles, *A General History of Music from The Earliest Ages to the Present Period*, ed. Frank Mercer (2 vols., New York, 1935).
- Collier, Jeremy, *Essay on Music* (London, 1702).
- Dacier, André (ed.), *La Poétique d'Aristote* (Paris, 1692).
- Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
- Dryden, John, *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker, 2nd edn (2 vols., Oxford, 1926).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
- Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, 1719).
- Encyclopédie*, vol. XII (Paris, 1765).
- Fénelon, François, *Lettre sur les occupations de l'Académie Française* (3 vols., Paris, 1835).
- Gildon, Charles, *The Life of Mr Thomas Betterton . . . with the Judgment of the late Ingenious Monsieur de St Evremond, upon the Italian and French Music and Operas* (London, 1710).
- Harris, James, *Three Treatises, The first concerning Art, . . . etc.*, 4th edn (London, 1783).
- Hawkins, Sir John, *A General History of the Science and Practice of Music* (2 vols., London, 1875).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (2 vols., New York, 1823).
- Mason, John, *An Essay on the Power of Numbers and the Principles of Harmony in Poetical Composition* (London, 1749).
- Mersenne, Marin, *Correspondance du P. Marin Mersenne*, ed. Cornelis de Waard in collaboration with René Pintard 17 vols. (Paris, 1932-88).
- Harmonie Universelle* (Paris, 1634).
- Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression* (London, 1753).
- Rousseau, J.-J., *A Complete Dictionary of Music . . .*, trans. William Waring, 2nd edn (London, 1779).

- Dictionnaire de musique* (Paris, 1768).
Lettre sur la musique française... (Paris, 1753).
 Saint-Évremond, Charles de, *The Letters of Saint-Évremond*, ed. John Haywood (London, 1930).
 Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Idea*, trans. R. B. Haldane and J. Kemp (3 vols., London, 1896).
 Twining, Thomas, *Aristotle's Treatise on poetry translated with ... two dissertations on poetical and musical imitation*... (London, 1789).
 Vossius, Isaac, *De poematum cantu et viribus rhythmici* (London, 1663).
 Webb, Daniel, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (London, 1789).

Secondary sources

- Flood, W. H. Gratton, 'An eighteenth-century essayist on poetry and music', *Musical Quarterly*, 2 (1916), 191-8.
 Garlington, Aubrey S., Jr, 'Le Merveilleux and operatic reform in 18th-century French opera', *Musical Quarterly*, 49 (1963), 484-97.
 Heartz, Daniel, 'Diderot et le théâtre lyrique: "le nouveau stile" proposé par le Neveu de Rameau', *Revue de Musicologie*, 64 (1978), 6-252.
 Kintzler, Catherine, 'De la pastorale ou la tragédie lyrique: quelques éléments d'un système poétique', *Revue de Musicologie*, 72 (1986), 67-96.
 Kivy, Peter, 'Mattheson as philosopher of art', *Musical Quarterly*, 70 (1984), 248-65.
 Macé, Dean T., 'Marin Mersenne on language and music', *Journal of Music Theory*, 14 (1970), 2-34.
 Oliver, Alfred Richard, *The Encyclopedists as Critics of Music* (New York, 1947).
 Palisca, Claude, 'Scientific empiricism in musical thought', in Hedley H. Rhys (ed.), *Seventeenth-Century Science and the Arts* (Princeton, 1961), pp. 91-137.
 Rogers, Pat, 'The critique of opera in Pope's *Dunciad*', *Musical Quarterly*, 59 (1973), 15-30.
 Rosenfeld, Sybil, 'Restoration stage in newspapers and journals 1660-1700', *Modern Language Review*, 30 (1930), 445-59.
 Strauss, John F., 'Jean-Jacques Rousseau: musician', *Musical Quarterly*, 64 (1978), 474-82.

Parallels between the arts

Primary sources and texts

- Batteux, Abbé Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1773; first publ. 1746).

- Baumgarten, Alexander G., *Reflections on Poetry*, trans. Karl Aschenbrenner and William B. Holther (Berkeley, 1954).
- Beattie, James, *Essays. On Poetry and Music, as they affect the Mind . . .* (Edinburgh, 1779; first publ. 1776).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton (London, 1958).
- Diderot, Denis, *Essais sur la peinture . . .* (Paris, 1795).
- Dryden, John, *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker (2 vols., Oxford, 1926).
- Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music . . .*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
- Dissertation sur les représentations théâtrales des anciens* (Paris, 1736).
- Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (2 vols., Paris, 1719).
- Du Fresnoy, Charles Alphonse, *De arte graphica: the art of painting . . . with remarks . . .* (London, 1695).
- Encyclopédie*, vol. XII (Paris, 1765).
- Félibien, André, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Amsterdam, 1706); *Sixième Conférence*, 5 November 1667..
- Gilpin, William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting* (London, 1792).
- Hogarth, William, *Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste . . .* (London, 1753).
- Lessing, G. E., *Laocoön*, trans. and ed. E. A. McCormick (1962; rpt Baltimore, 1984).
- Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe*, ed. F. Bamberg et al. (17 vols., Stuttgart-Bad Cannstatt, 1971).
- Perrault, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes* (Amsterdam, 1693).
- Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes* (Paris, 1708), trans. 'by a Painter' as *The Principles of Painting* (London, 1743).
- Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful . . .* (London, 1794).
- Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
- Richardson, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting* (1715; London, 1725).
- Two Discourses. I. An Essay on the Whole Art of Criticism as it relates to Painting . . . II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur; . . .* (London, 1719).
- Spence, Joseph, *Polymetis* (London, 1747).
- Webb, Daniel, *Inquiry into the beauties of Painting . . .* (London, 1760).
- Winckelmann, J. J., *The History of Ancient Art*, trans. G. H. Lodge (Boston, 1872).

Secondary sources

- Allen, Sprague, *Tides in English Taste* (Cambridge MA, 1937).
 Folkierski, Wladyslaw, 'Ut pictura poesis ou l'étrange fortune du *De arte graphica* de Du Fresnoy en Angleterre', *Revue de littérature comparée*, 27 (1953), 385-402.
 Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts* (Chicago, 1958; rpt. 1974).
 Howard, W. G., 'Ut pictura poesis', *Publications of the Modern Language Association*, 24 (1909), 40-123.
 Hunt, John Dixon, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century* (Baltimore, 1976).
 Kristeller, Paul Oskar, 'The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics', *Journal of the History of Ideas*, I, 12 (1952), 496-527; II, 13, 17-46.
 Lee, Rensselaer W., 'Ut Pictura Poesis; the humanistic theory of painting', *The Art Bulletin*, 22 (1940), 197-269.
 Lombard, A., *L'Abbé du Bos, un initiateur de la pensée moderne* (Paris, 1913).
 Manwaring, Elizabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (New York, 1925).
 Ogden, Henry V. S., and Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century* (Ann Arbor, 1955).
 Rogerson, Brewster, 'The art of painting the passions', *Journal of the History of Ideas*, 14 (1953), 68-94.
 Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).

Classical scholarship and literary criticism

Primary sources and texts

- Bentley, Richard, *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris, with an Answer to the Objections of the Honourable Charles Boyle, Esquire* (London, 1699), in *The Works of Richard Bentley, D.D.*, ed. A. Dyce (London, 1836, rpt Hildesheim/New York, 1971), I, pp. xxiii-430, II, pp. 1-237; cited here from R. Bentley, *Dissertations upon the Epistles of Phalaris, Themistocles, Socrates, Euripides, and the Fables of Æsop*, ed. W. Wagner (London, 1883).
Epistola ad Joannem Millium (Oxford, 1691), in *The Works of Richard Bentley, D.D.*, ed. A. Dyce (London, 1836, rpt Hildesheim and New York, 1971), II, pp. 239-365 (rpt Toronto, 1962).
 Humboldt, Wilhelm von, *Briefe an Friedrich August Wolf (Im Anhang: Humboldts Mitschrift der Ilias-Vorlesung Christian Gottlob Heynes aus dem Sommersemester 1789)*, ed. P. Mattson (Berlin and New York, 1990).

- Schlegel, Friedrich, 'Von den Schulen der griechischen Poesie' (1794), 'Über das Studium der griechischen Poesie' (1795-6), *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798), in Friedrich Schlegel, *Studien des klassischen Altertums*, ed. E. Behler = vol. I of *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. E. Behler, J.-J. Anstett and H. Eichner, (Paderborn, Munich and Vienna, 1979).
- Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden, 1764, rpt Vienna, 1934 and Darmstadt, 1972).
- Wolf, Friedrich August, 'Darstellung der Alterthums-Wissenschaft', *Museum der Alterthums-Wissenschaft*, 1 (1807), pp. 1-145 (rpt Berlin, 1985).
- Prolegomena ad Homerum* (Halle, 1795), Engl. trans. F. A. Wolf, *Prolegomena to Homer 1795*, trans. A. Grafton, G. W. Most and J. E. G. Zetzel (Princeton, 1985).
- Wood, Robert, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer: with a Comparative View of the Ancient and Present State of the Troade* (London [1775], rpt Washington, DC, 1973).

Secondary sources

- Bolgar, R. R. (ed.), *Classical Influences on Western Thought A.D. 1650-1870* (Cambridge, 1979).
- Borghero, Carlo, *La certezza e la storia: cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica* (Milan, 1983).
- Brink, C. O., *English Classical Scholarship. Historical Reflections on Bentley, Porson, and Housman* (Cambridge, 1986).
- Clarke, G. W. (ed.), *Rediscovering Hellenism. The Hellenic Inheritance and the English Imagination* (Cambridge, 1989).
- Clarke, M. L., *Classical Education in Britain. 1500-1900* (Cambridge, 1959).
- Greek Studies in England 1700-1830* (Cambridge, 1945).
- Constantine, David, *Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal* (Cambridge, 1984).
- Finsler, Georg, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe* (Leipzig and Berlin, 1912).
- Fuhrmann, Manfred, 'Die Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert', in B. Cerquiglini and H. U. Gumbrecht (eds.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe* (Frankfurt a.M., 1983), pp. 49-72.
- Grafton, Anthony, *Defenders of the Text* (Cambridge MA, 1991).
- 'Prolegomena to Friedrich August Wolf', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44 (1981), 101-29.
- Horstmann, A., 'Die "Klassische Philologie" zwischen Humanismus und Historismus. Friedrich August Wolf und die Begründung der modernen Altertumswissenschaft', *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 1 (1978), 51-70.

- Imscher, Johannes (ed.), *Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit: Lessing – Herder – Heyne*, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, 7 (Stendal, 1988).
- Jebb, R. C., *Richard Bentley* (New York, 1882).
- Justi, Carl, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (2 vols., Leipzig, 1923).
- Kenney, E. J., *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of the Printed Book* (Berkeley, Los Angeles and London, 1974).
- Killy, Walther (ed.), *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz*, Wolfenbütteler Forschungen, 12 (Munich, 1981).
- Krauss, Werner, and Hans Kortum (eds.), *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1966).
- McClelland, C. E., *State, Society and University in Germany, 1700–1914* (Cambridge, 1980).
- Momigliano, Arnaldo, *Contributi alla storia degli studi classici (e del mondo antico)* I–IX (Rome, 1955–92).
- Most, Glenn W., 'Ansichten über einen Hund: Zu einigen Strukturen der Homerrezeption zwischen Antike und Neuzeit', *Antike und Abendland*, 37 (1991), 144–68.
- 'Schlegel, Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigmas', *Poetica*, 25 (1993), 155–75.
- 'The second Homeric Renaissance: allegoresis and genius in early modern poetics', in P. Murray (ed.), *Genius: The History of an Idea* (Oxford, 1989), pp. 54–75.
- 'Sublime degli Antichi, Sublime dei Moderni', *Studi di estetica* 12: 1–2, N.S. 4/5 (1984), 113–29.
- 'Zur Archäologie der Archaik', *Antike und Abendland*, 35 (1989), 1–23.
- Myres, John L., *Homer and his Critics* (London, 1958).
- Pfeiffer, Rudolf, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850* (Oxford, 1976), rev. German trans. *Die Klassische Philologie von Petrarca bis Mommsen* (Munich, 1982).
- Reill, P. H., *The German Enlightenment and the Rise of Historicism* (Berkeley, 1975).
- Sandys, John Edwin, *A History of Classical Scholarship* I: From the 6th Century BC to the End of the Middle Ages. II: From the Revival of Learning to the End of the Eighteenth Century in Italy, France, England, and the Netherlands. III: The Eighteenth Century in Germany and the Nineteenth Century in Europe and the United States of America (Cambridge, 1903, 1908, 1908).
- Shankman, Steven, *Pope's Iliad: Homer in the Age of Passion* (Princeton, 1983).
- Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius. Eighteenth-century Notions of the Early Greek Epic (1688–1798)* (Cambridge, 1979).
- Timpanaro, Sebastiano, *La Genesi del Metodo del Lachmann*, 3rd edn (Padua, 1985).
- Turner, R. S., 'The Prussian universities and the concept of research', *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 5 (1980), 68–93.

- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, *History of Classical Scholarship*, trans. A. Harris, ed. H. Lloyd-Jones (London, 1982).
 Wohlleben, Joachim, *Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann* (Göttingen, 1990).

Biblical scholarship and literary criticism

Primary sources and texts

- Bentley, Richard, *Remarks upon a Late Discourse of Free-thinking* (London, 1713).
 Blackwall, Anthony, *The Sacred Classics Defended and Illustrated* (London, 1725).
 Bossuet, Jacques Bénigne, *Exposition de la Doctrine de l'Eglise Catholique* (Paris, 1671).
 Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (Oxford, 1987).
 Chillingworth, William, *The Religion of Protestants a Safe Way to Salvation* (Oxford, 1638).
 Coleridge, Samuel Taylor, *Collected Works XII: ii (Marginalia*, Camden 10 Hutton), ed. George Whalley (London and Princeton, 1984).
 Collins, Anthony, *A Discourse of Free-Thinking* (London, 1713).
 Dennis, John, *Critical Works*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939, 1943).
 Doddridge, Philip, *The Family Expositor: or, a Paraphrase and Version of the New Testament* (6 vols., London, 1739-56).
 Edwards, John, *A Discourse concerning the Authority, Stile, and Perfection of the Books of the Old and New Testament* (3 vols., London, 1693-5).
 Geddes, Alexander, *Address to the Public, on the Publication of the First Volume of his New Translation of the Bible* (London, 1793).
 Critical Remarks on the Hebrew Scriptures (London, 1800).
 Prospectus of a New Translation of the Holy Bible (Glasgow, 1786).
 Geddes, Alexander (trans.), *The Holy Bible* (2 vols., London, 1792, 1797).
 Gother, John, *The Catholic Representer* (London, 1687).
 Gray, Thomas, *Correspondence*, ed. Paget Toynbee and Leonard Whibley, with corrections and additions by H. W. Starr (3 vols., Oxford, 1971).
The Guardian, ed. John Calhoun Stephens (Lexington KY, 1983).
 Guild, William, *Moses Unvail'd* (London, 1620).
 Hamann, J. G., *Aesthetica in Nuce*, trans. Joyce P. Crick, with modifications by H. B. Nisbet (ed.), in Nisbet, *German Aesthetic and Literary Criticism* (Cambridge, 1985).
 Hammond, Henry, *A Paraphrase, and Annotations upon all the Books of the New Testament* (London, 1653).

- Herder, J. G., *The Spirit of Hebrew Poetry*, trans. J. Marsh (2 vols., Burlington VT, 1833).
- Jones, William, *A Course of Lectures on the Figurative Language of the Holy Scripture* (London, 1787).
- Keach, Benjamin, *Tropologia* (London, 1681).
- Kennicott, Benjamin, *Vetus testamentum Hebraicum, cum variis lectionibus* (2 vols., Oxford, 1776).
- Leigh, Edward, *Critica Sacra: Philologicall and Theologicall Observations upon all the Words of the New Testament* (London, 1639).
- Locke, John, *A Paraphrase and Notes on the Epistles of St Paul* (London, 1706).
- Longinus, *On Sublimity*, trans. D. A. Russell (Oxford, 1965).
- Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (2 vols., London, 1787).
- Isaiah. A New Translation* (London, 1778).
- Mill, John, *Novum Testamentum* (Oxford, 1707).
- Milton, John, *Paradise Lost*, ed. Richard Bentley (London, 1732).
- Paradise Lost*, ed. Patrick Hume (London, 1696).
- Paradise Lost*, ed. Thomas Newton (2 vols., London, 1749).
- Milton Restor'd, and Bentley Depos'd* (London, 1732).
- Newton, John, *Works* (6 vols., London, 1808).
- Nisbet, H. B. (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann. Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985).
- Patrick, Simon, *A Commentary upon the Historical Books of the Old Testament* (3rd edn, London, 1727).
- Pearce, Zachary, *A Review of the Text of Milton's Paradise Lost* (3 vols., London, 1732-1733).
- Pearson, John, *Critici Sacri* (9 vols., London, 1660).
- Poole, Matthew, *Synopsis criticorum aliorumque S. Scripturae interpretum* (4 vols. in 5, London, 1669-76).
- Poole, Matthew et al., *Annotations upon the Holy Bible* (2 vols., London, 1683-1685).
- Rushworth, William, *The Dialogues of William Richworth* (Paris, 1640).
- Sergeant, John, *Sure-Footing in Christianity* (London, 1665).
- Shakespeare, William, *Works*, ed. Alexander Pope (6 vols., London, 1725).
- Simon, Richard, *A Critical History of the Old Testament ... translated into English by a Person of Quality* (London, 1682).
- A Critical History of the Text of the New Testament* (London, 1689).
- Smart, Christopher, *Poetical Works*, ed. Karina Williamson and Marcus Walsh (6 vols., Oxford, 1980-96).
- The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Spinoza, Benedict de, *A Theologico-Political Treatise*, trans. R. H. M. Elwes (New York, 1951).
- Swift, Jonathan, *Mr C---ns's Discourse of Free-Thinking, Put into Plain English, by Way of Abstract, for the Use of the Poor* (London, 1713).

- Tillotson, John, *The Rule of Faith* (1666); in *Works* (3rd edn, London, 1701).
 Walton, Brian, *Biblia Sacra Polyglotta* (London, 6 vols., 1655-7).
 Watts, Isaac, *The Improvement of the Mind* (London, 1741).
 'A short essay toward the improvement of psalmody', in *Works* (6 vols., London, 1753), IV, pp. 271-91.
 Wesley, Charles and John Wesley, *The Poetical Works of John and Charles Wesley*, ed. G. Osborn (13 vols., London, 1868-72).
 Wilson, John, *The Scripture's Genuine Interpreter Asserted* (London, 1678).

Secondary sources

- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1958).
 Atkins, J. W. H., *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries* (London, 1966).
The Cambridge History of the Bible (3 vols., Cambridge, 1963-70).
 Farrar, Frederic W., *History of Interpretation* (London, 1886).
 Frei, Hans W., *The Eclipse of Biblical Narrative: a Study in Eighteenth and Nineteenth Century Hermeneutics* (New Haven, 1974).
 Harris, Victor, 'Allegory to analogy in the interpretation of Scriptures', *Philological Quarterly*, 45 (1966), 1-23.
 Hepworth, Brian, *Robert Lowth* (Boston, 1978).
 Korshin, Paul J., *Typologies in England 1650-1820* (Princeton, 1982).
 Kümmel, Werner Georg, *The New Testament: the History of the Interpretation of its Problems* (London, 1983).
 McGann, Jerome J., *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory* (Oxford, 1985).
 Morris, David B., *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in 18th-Century England* (Lexington KY, 1972).
 O'Flaherty, James C., J. G. Hamann, Twayne's World Author Series, 527 (Boston, 1979).
The Quarrel of Reason with Itself: Essays on Hamann, Michaelis, Lessing, Nietzsche, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, 35 (Columbia SC, 1988).
 Preston, Thomas R., 'Biblical criticism, literature, and the eighteenth-century reader', *Books and their Readers in Eighteenth-Century England*, ed. Isabel Rivers (Leicester, 1982).
 Prickett, Stephen, *Words and The Word: Language, Poetics, and Biblical Interpretation* (Cambridge, 1986).
 Roston, Murray, *Prophet and Poet: The Bible and the Growth of Romanticism* (London, 1965).
 Shaffer, Elinor S., *'Kubla Khan' and the Fall of Jerusalem: The Mythological School in Biblical Criticism and Secular Literature* (Cambridge, 1975).
 Willey, Basil, *The Eighteenth-Century Background* (London, 1962).

Science and literary criticism

Primary sources and texts

- Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
- Arnauld, Antoine, and Pierre Nicole, *La Logique, ou l'art de penser* (Paris, 1662).
- Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson*, ed. George Birkbeck Hill, rev. L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934-50).
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757), ed. James T. Boulton (London, 1958).
- Burnet, Thomas, *Sacred Theory of the Earth* (London, 1684).
- Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat, marquis de, *Esquisse d'un Tableau historique des Progrès de l'Esprit humain* (Paris, An V), ed. O. H. Prior (Paris, 1970).
- Dennis, John, *Critical Works*, ed. Edward N. Hooker (Baltimore, 1939-1943).
- Descartes, René, *Oeuvres* (Paris, 1953).
- Dryden, John, *Essays*, ed. W. P. Ker (2 vols., Oxford, 1926).
- Gibbon, Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (7 vols., London, 1896-1900).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Goethes Werke*, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1948-64).
- Hamann, Johann Georg, *Sämtliche Werke*, ed. Josef Nadler (Vienna, 1949-53).
- Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan (Berlin 1877-1913).
- Hobbes, *Leviathan* (1651), ed. C. B. Macpherson (Harmondsworth, 1986).
- Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. T. H. Green and E. C. Mossner (2 vols., London, 1922).
- Letters of David Hume*, ed. J. Y. T. Greig (London, 1932).
- New Letters of David Hume*, ed. R. Klibansky and E. C. Mossner (London, 1954).
- A Treatise of Human Nature*, ed. L. A. Selby-Bigge (London, 1964).
- Johnson, Samuel, *The Works of Samuel Johnson*, Yale edition (New Haven, 1958-).
- Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762; rpt 1967).
- La Motte, Antoine Houdart de, *Discours sur la Fable*, in *Oeuvres complètes*, IX (Paris, 1754).
- Lancelot, Claude, and Antoine Arnauld, *Grammaire générale et raisonnée* (Paris, 1660).
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Werke*, ed. K. Lachmann and F. Muncker (23 vols., Leipzig, 1886-1924).

The Philosophical Transactions of the Royal Society of London.

Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes* (Paris, 1959-).

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (London 1711; ed. J. M. Robertson, 2 vols., New York, 1900).

Turgot, Anne-Robert Jacques, *Oeuvres*, ed. Dupont de Nemours (Paris, 1844).

Voltaire, *Oeuvres*, ed. Louis Moland (Paris, 1877-83).

Wordsworth William, and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads* (1805; ed. Derek Roper, London, 1968).

Young, Edward, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759; rpt 1966).

Secondary sources

Aarsleff, Hans, et al. (eds.), *Papers in the History of Linguistics* (Amsterdam and Philadelphia, 1987).

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953; rpt 1958).

Apostolidès, Jean-Marie, *Le Roi-Machine* (Paris, 1981).

Atkins, J. W. H., *English Literary Criticism, 17th and 18th Centuries* (London, 1951; rpt 1966).

Belaval, Yvon, 'La Crise de la géométrisation de l'univers dans la philosophie des lumières', *Revue internationale de Philosophie*, 6 (1972).

Blumenberg, Hans, *The Legitimacy of the Modern Age*, trans. Robert M. Wallace (Cambridge MA, 1983).

Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton, 1951).

Rousseau, Kant and Goethe (Princeton, 1945; rpt 1963).

Chomsky, Noam, *Cartesian Linguistics* (New York, 1966).

Copenhaver, Brian P., 'Jewish theologies of space in the scientific revolution: More, Raphson, Newton and their predecessors', *Annals of Science*, 37, 5 (1980).

Crombie, Alistair C., *Augustine to Galileo* (Harvard, 1952; rpt 1979).

'Experimental science and the rational artist in early modern Europe', *Daedalus* (Summer, 1986).

Science, Optics and Music in Medieval and Early Modern Thought (London, 1990).

Dewhurst, Kenneth, *John Locke, Physician and Philosopher* (London, 1963).

Dijksterhuis, E. J., *The Mechanization of the World-Picture* (Princeton, 1986).

Formigari, Lia, *L'Estetica del Gusto nel Settecento inglese* (Florence, 1962).

Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses* (Paris, 1966); English trans. *The Order of Things* (London, 1974).

Hankins, Thomas L., *Science and the Enlightenment* (Cambridge, 1985) with a Bibliographical Essay (pp. 191-203).

Koyré, Alexandre, *Études newtoniennes* (Paris, 1968).

- From the Closed World to the Infinite Universe* (London, 1962).
- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, 1962).
- Lovejoy, Arthur O., *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948).
- The Great Chain of Being* (Harvard, 1936).
- Maclean, Kenneth, *John Locke and English Literature in the Eighteenth Century* (New York, 1962).
- Metzger, Hélène, *Newton, Stahl, Boerhaave et la Doctrine chimique* (Paris, 1930).
- Naves, Raymond, *Le Goût de Voltaire* (Paris, 1938).
- Nicolson, Marjorie H., *Mountain Gloom and Mountain Glory* (Ithaca, 1959; rpt Toronto, 1963).
- Nisbet, H. B., *Herder and the Philosophy and History of Science* (Cambridge, 1970).
- Panofsky, Erwin, *Galileo as Critic of the Arts* (The Hague, 1954).
- Piaget, Jean, *L'Epistémologie génétique* (Paris, 1970).
- Piaget, Jean, and R. Garcia, *Psychogenèse et Histoire des Sciences* (Paris, 1983).
- Pittock, Joan, *The Ascendancy of Taste. The Achievement of Joseph and Thomas Warton* (London, 1973).
- Rhys, Hedley Howell (ed.), *Seventeenth Century Science and the Arts* (Princeton, 1961).
- Rousseau, G. S. and Roy Porter, *The Ferment of Knowledge* (Cambridge, 1980).
- Schick, Edgar B., *Metaphorical Organicism in Herder's Early Works. A Study of the Relation of Herder's Literary Idiom to his World View, De Proprietatibus Litterarum, Series Practica, 20* (The Hague and Paris, 1971).
- Sebok, Thomas A. (ed.), *Current Trends in Linguistics* (The Hague and Paris, 1975).
- Spingarn, J. E., *Critical Essays of the Seventeenth Century* (London, 1908-9).
- Stephen, Leslie, *A History of English Thought in the Eighteenth Century* (1876; 2 vols., London, 1962).
- Taton, René (ed.), *A General History of the Sciences*, trans. A. J. Pomerans (4 vols., London, 1963-6).
- Tuveson, Ernest L., *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism* (Los Angeles and London, 1960).
- Wahl, Jean, *Le Rôle de l'Instant dans la Philosophie de Descartes* (Paris, 1920).
- Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750-1900* (4 vols., London, 1955; rpt 1970).
- Wimsatt, William K. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957; rpt 1970).
- Wolf, A., *A History of Science, Technology and Philosophy in the Eighteenth Century* (London, 1952).
- A History of Science, Technology and Philosophy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (London, 1950).

المؤلفون في سطور :

١ - دوجلاس لين باتي Douglas Lane Patey

أستاذ الأدب الإنجليزي بكلية سميث يماساشوسيتش، ومؤلف كتاب Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age (1984) و Evelyn Waugh : A Critical Biography.

٢ - وليم كيتش William Keach

مدرس الإنجليزية بجامعة براون، ومؤلف كتاب (Shelleys Style 1984) وعدد من المقالات التي تتناول الأدب والثقافة الإنجليزية في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.

٣ - هـ. ب. نيسبت H.B. Nisbet

أستاذ الألمانية بجامعة سانت أندروز، ثم أستاذ اللغات الحديثة بجامعة كمبريدج، وزميل كلية سيدني ساسيكس. كتب بغزارة في تاريخ الأفكار والعلوم وفي الأدب وخاصة أدب ألمانيا في القرن الثامن عشر، كما كان المحرر العام لمجلة مودرن لاجويتش ريفيو.

٤ - ماكسيمليان إي. نوفاك Max Novak

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، نشر كتباً عن ديفو (١٩٦٢) وكونجريف (١٩٧١) وتاريخ الأدب الإنجليزي خلال القرن الثامن عشر (١٩٨٣).

٥ - جون أوزبورن John Osborne

أستاذ الألمانية بجامعة فارفيك، كتب بغزارة في الأدب الألماني ومسرح القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومن مؤلفاته: The Naturalist Drama in Germany (1971), J.M.R. Lenz: the Renunciation of Heroism (1975), Meyer or Fontane? German Literature after the Franco-Prussian War (1983), The Meiningen Court Theatre (1988), Vom Nutzen der Geschichte: Studien zum werk Conrad Ferdinand Meyers (1994).

٦ - مايكل مكينون Michael McKeon

أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة رتجرز، ومؤلف Poetry and Politics in Restoration England (1975), The Origins of the English Novel (1987)

٧ - مايكل باريدون Michel Baridon

أستاذ الأدب الإنجليزي غير المتفرغ بجامعة بورجون بديجون، تخصص في العلاقة بين الأفكار والشكل، ومن مؤلفاته Edward Gibbon et le Mythe de Rome (1977), (Le Gothique des Lumieres (1991)، كما كتب عددا كبيرا من المقالات في التاريخ الثقافي للفترة ١٦٥٠ - ١٨٥٠ .

٨ - فليسي تي. أ. نوسبوم Felicity A. Nussbaum

أستاذ الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، ومؤلفة 'English The Brink of all Hate' (1984), The New Eighteenth Century: Satires on Women, 1660-1750 (1984), The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature (1987), The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth Century England (1989), (Torrid Narratives (1995).

٩ - جيمس باسكر James G. Basker

أستاذ الإنجليزية بكلية بارنارد بجامعة كولومبيا، ومن مؤلفاته Tobias Smollett, (Critic and Journalist (1988), Tradition in Transition (1996).

١٠ - نيقولاس هيدسون Nicholas Hudson

أستاذ الإنجليزية بجامعة بريتش كولومبيا، مؤلف Samuel Johnson and Eighteenth Century Thought (1988), Writing and European Thought (1600-1830) (1994).

١١ - جورج أ. كنيدي George A. Kennedy

أستاذ الكلاسيكيات غير المتفرغ بجامعة نورث كاليفورنيا، ومن مؤلفاته Aristotle, On Rhetoric (1991), A New History of Classical Rhetoric (1994), Comparative Rhetoric: An Historical and Cross-Cultural Introduction (1997)، ومحرر موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (الجزء الأول).

١٢ - ليو دامروش Leo Damrosch

أستاذ الأدب بجامعة هارفارد ورئيس قسم اللغة الإنجليزية بها من ١٩٩٣ -

١٩٩٨. كتب Samuel Johnson and the Tragic Sense (1972), The Uses of Myth and Criticism (1976), Symbol and Truth in Blake's Myth (1980), Gods Plot and Mans Stories : Studies in the Ficional Imagination from Milton to Fielding (1985), The Imaginative World of Aexander Pope (1987), Fictions of Reality in the Age of Hume and Johnson (1989), The Sorrows of the Quaker Jesus : James Nayler and the Purittan (Crackdown on the Free Spirit (1996).

١٣ - جوناثان لام Jonathan Lamb

أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة برينستون، ومؤلف Sternes Fiction and the

Double Principle (1989), The Rhetoric of Suffering : Reading the Book (of Job in the 18th Century (1995).

المترجمون فى سطور :

جمال الجزيرى

مدرس الأدب الإنجليزى بكلية التربية بالسويس - جامعة قناة السويس.

شكرى مجاهد

أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية التربية بالسويس - جامعة عين شمس.

محمد الجندى

مدرس اللغة الإنجليزية وآدابها بمعهد اللغات - أكاديمية الفنون.

المراجع فى سطور :

فاطمة موسى

- أكاديمية وناقدة ومترجمة .
- حاصلة على الدكتوراة من جامعة لندن عام ١٩٥٧ برسالة موضوعها «الحكاية الشرقية فى الأدب الإنجليزى ١٧٨٦ : ١٨٧٤» .
- رئيسة قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة (١٩٧٢ - ١٩٧٨) .
- مقرر لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- من مؤلفاتها باللغة العربية : بين أدبين : دراسات فى الأدب العربى والإنجليزى (١٩٦٥) - ولیم شيكسبير شاعر المسرح (١٩٦٩) - فى الرواية العربية المعاصرة (١٩٧٢) - سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى (١٩٩٧) - نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية (١٩٩٩) - سحر الرواية (٢٠٠٠) .
- ومن مؤلفاتها بالإنجليزية : سير ولیم جونز والرومانتيكيون (١٩٦٠) - الرواية العربية فى وجر من ١٩١٤ إلى ١٩٧٠ (١٩٧٠) .
- ولها أكثر من ثلاثين بحثاً بالإنجليزية عن موضوعات مختلفة ، ومن أشهر ترجماتها رواية نجيب محفوظ "ميرامار" (١٩٧٨) ومسرحية "الملك لير" لشيكسبير (١٩٦٨) ، كما أشرفت على إصدار خمسة أجزاء من قاموس المسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦ : ١٩٩٩) .
- حاصلة على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب (١٩٩٨) .
- تُوِّفِّت عام ٢٠٠٨